Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage
des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

Sechster Jahrgang 1941

Geleitet von Hans Joachim Therstappen

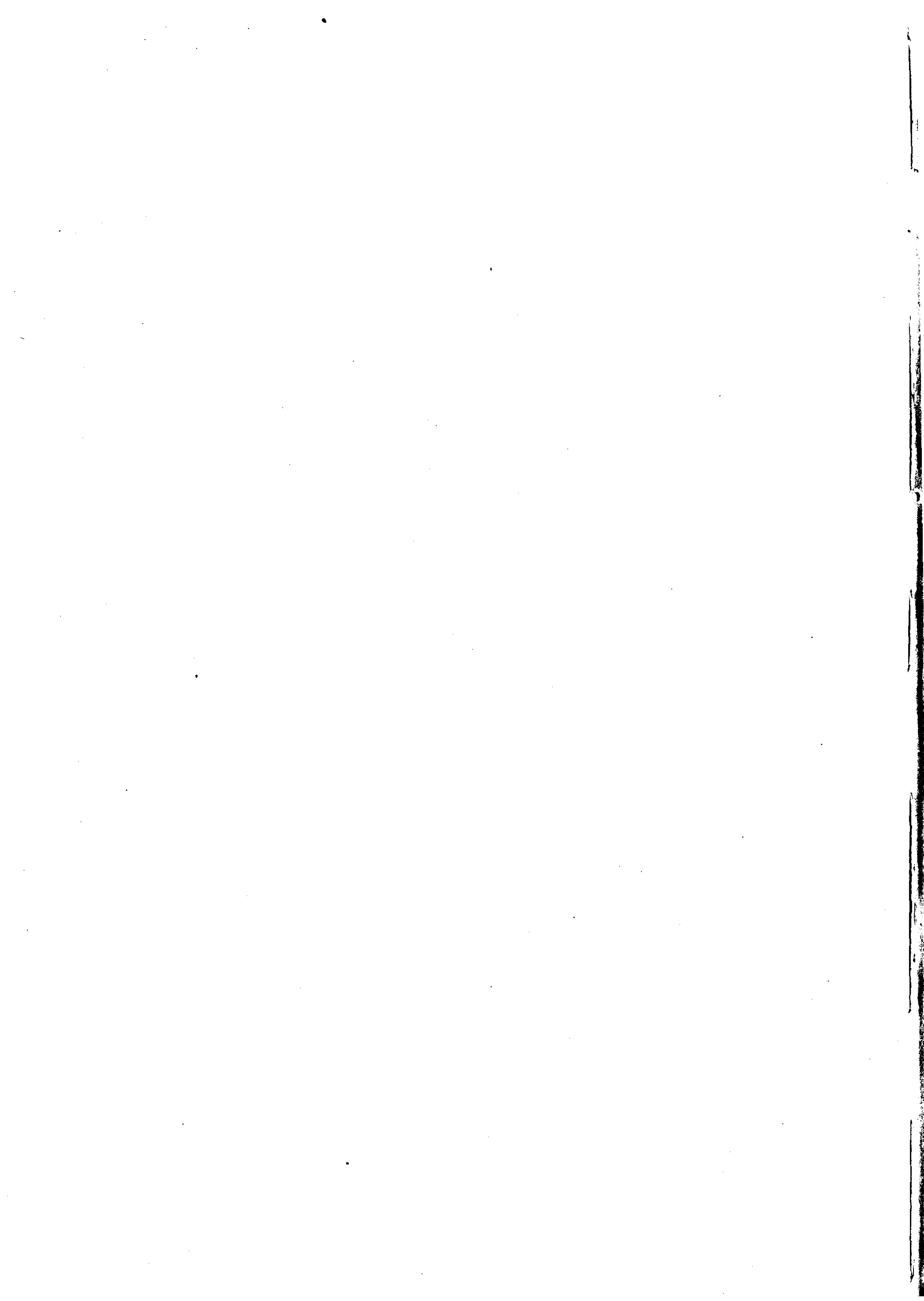


DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Inhalt

Verzeichnis der besprochenen neuen Bücher

(Nur Haupttitel, Name des Besprechenden in Klammern)



Inhaltsverzeichnis

zum

Archiv für Musikforschung, Jahrgang VI

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

+

6. JAHRGANG 1941 / HEFT 1



DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Archiv für Musikforschung

6. Jahrgang / 1941

Geleitet von Hans Joachim Therstappen

\+

Inhalt des 1. Heftes

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

6. Jahrgang 1941 Heft 1

Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik I

Von Dénes v. Bartha, Budapest

Von der Schriftleitung dieses Archivs wurde dem Unterzeichneten vor einigen Jahren die Möglichkeit geboten, in einem knappen Literaturbericht über das ungarische musikwissenschaftliche Schrifttum der Jahre 1926—1936 zu berichten[1]. Wenn wir nun mit der eingehenden Untersuchung eines der dort hervorgehobenen Problemkreise, des Volksmusikproblems, an unseren damaligen Bericht anknüpfen, so tun wir dies in dem Bewußtsein, daß eben dieses Forschungsgebiet im Laufe der letzten Jahre der Schauplatz ganz besonders bedeutsamer Arbeiten gewesen ist.

Einerseits ist im Jahre 1937 die längst erwartete Zusammenfassung der Volksmusikprobleme aus der Feder Zoltán Kodálys erschienen[2], welche die bisherigen Forschungsergebnisse auf diesem Gebiet sichtet und zusammenfaßt und auf die zurückzugreifen wir auch im folgenden häufig genötigt sein werden. Ein erschöpfendes Referat über die Feststellungen der Kodályschen Arbeit wäre aber hier, einmal schon wegen des Umfanges der dort behandelten Problemkreise kaum möglich. Überdies würde sich dies aber auch dadurch erübrigen, daß B. Szabolcsi die wichtigsten Ergebnisse derselben unlängst in einer auch der deutschen Forschung zugänglichen Form übermittelt hat[3].

Während aber diese überaus dankenswerte Zusammenfassung von Szabolcsi gezwungenerweise sich fast ausschließlich auf theoretische Formulierungen beschränken und auf konkretes Anschauungsmaterial zumeist verzichten mußte, so ist uns in den letzten Jahren durch die Verwirklichung des lange gehegten Planes einer Serie von Schallplattenaufnahmen ungarischer Volksmusik in authentischer Wiedergabe ein dokumentarisches Anschauungsmaterial an die Hand gegeben

[1] AfM II (1937) S. 113.

[2] Z. Kodály, A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik). Budapest 1937.

[3] B. Szabolcsi, Morgenland und Abendland in der ungarischen Volksmusik. Ungarische Jahrbücher (Berlin). Bd. XVIII. Heft 2, S. 202ff.

worden, wie es in dieser Fülle und Zuverlässigkeit des volksmusikalischen Befundes wohl nicht vielen Nationen zur Verfügung stehen dürfte.

Darum sei es nun gestattet, an Hand dieses allgemein zugänglichen, unschwer zu beschaffenden Studienmaterials die wichtigsten Stilprobleme der ungarischen Volksmusik zu umreißen — gewissermaßen eine Handhabe zur Übersicht und zur Analyse dieses auf Schallplatten festgehaltenen beträchtlichen Melodiengutes zu bieten.

Über die Geschichte und Entstehungsweise der genannten Schallplattenaufnahmen sei nur kurz berichtet. Zunächst haben im Jahre 1936 die Ungarische Akademie der Wissenschaften und das Ethnographische Museum gemeinsam mit der Herstellung von vier zweiseitigen Volksmusikplatten angefangen[1]. Hieran anschließend hat dann 1937/38 die ungarische Rundfunkgesellschaft die Herstellung und Vervielfältigung der Aufnahmen übernommen (wissensch. Leitung Dr. Julius v. Ortutay), während die Auswahl der Bauernsänger bzw. -spieler des aufzunehmenden Melodiematerials usw. auch weiterhin in der Hand des Ethnographischen Museums verblieb. Auf Grund dieser Zusammenarbeit sind nun bis zum Sommer 1940 (die ersten vier Aufnahmen inbegriffen) insgesamt 73 zweiseitige Platten (bis auf eine Ausnahme von je 25 cm Durchmesser) hergestellt und durch Matrizen vervielfältigt worden[2].

Da eine Aufnahme in dem Wohnort der hierzu auserwählten Bauernmusiker — wie es bei den Phonographwalzen-Aufnahmen des Ethnographischen Museums geschieht und wie es eigentlich das zu erstrebende Ideal darstellt — aus technischen Gründen noch immer nicht möglich ist, werden die zur Aufnahme geeigneten Personen und ihr zur Schallplattenwiedergabe bestimmtes Melodiengut von den Beamten des Ethnographischen Museums immer im voraus an Ort und Stelle aufs sorgfältigste ausgewählt und gesichtet — kontrollhalber oft auch mit dem Edison-Phonographen aufgenommen, um derart den unvermeidlichen Störungen des aus der Umgebung Herausgerissenseins bei der endgültigen Plattenaufnahme (welche in Budapest zu erfolgen hat) möglichst wirksam begegnen zu können. Zu eben diesem Zweck wird nur ausnahmsweise je eine Einzelperson zur Aufnahme herangezogen, sondern (auch im Falle der Aufnahme von Einzelgesängen) nach Möglichkeit zumindest eine kleinere Gruppe, um eine Art gegenseitiger Kontrolle der Bauernmusiker zu ermöglichen.

Bisher sind zu diesem Zwecke 72 Personen (27 Männer, 28 Frauen und 17 Mädchen) nach sorgfältiger Auslese aus insgesamt 30 verschiedenen Ortschaften des Landes nach Budapest gebracht worden. Die Anzahl der bisher auf Schallplatten festgehaltenen Melodien beträgt 391 Weisen; auf je eine der 73 Plattenaufnahmen fallen also durchschnittlich fünf bis sechs Melodien. Als Grundsatz ist

---

[1] Zu diesen Platten ist 1937 auch ein Erläuterungsheft mit den Notierungen sämtlicher Aufnahmen in der Ausgabe des Ethnogr. Museums u. d. Titel „Magyar népzenei gramofonfelvételek I. sorozat" erschienen.

[2] Die Matrizen verbleiben in der Sammlung des Ethnogr. Museums, während die für den Handel und den wissenschaftlichen Vertrieb bestimmten Abzüge als F. (folkloristische) Serie der „Patria"-Schallplatten in den Verkehr kommen. — In den folgenden Angaben bedeutet z. B. 19Bc = Platte 19, Seite B, dritte Weise.

durchgehend beachtet worden, daß eine jede Melodie zumindest in zweimaligem Vortrag festgehalten werden muß, um so die relative Stabilität der Überlieferung, das Ausmaß der etwaigen Schwankungen im Vortrage genau bemessen zu können. Da es sich in den weitaus meisten Fällen um Strophenmelodien handelt, konnte dies zumeist einfach durch das Nacheinander-Singenlassen mehrerer Strophen erreicht werden (in einigen besonders interessanten Fällen, z. B. Balladen, ließ man den Vortragenden beliebig lang, bis über 20 Strophen singen). Wo textlich nur eine einzige Strophe dem Sänger gegenwärtig war, oder aber im Falle von Instrumentalstücken wurde stets zumindest eine Wiederholung veranlaßt.

Anläßlich diesen Aufnahmen ergaben sich natürlich eine ganze Reihe überwiegend ethnographisch-soziologischer Probleme: inwieweit z. B. die soziale Schichtung des betreffenden Dorfes, seine etwaige Berührung mit anderen Nachbargegenden, die auf mehr oder weniger lange zurück nachweisbare Ansässigkeit des Vortragenden u. a. m. seine Melodienkenntnis, seine Vortragsart beeinflussen mochten. Darum wurden zum Teil schon bei der vorbereitenden Auswahl, zum Teil anläßlich der Aufnahme in Budapest, alle erfragbaren Personaldaten der Beteiligten protokollarisch niedergelegt und mit den an Ort und Stelle gesammelten Daten des Ethnographischen Museums verglichen. Es versteht sich von selbst, daß es sich dabei um besonders vom volksmusiksoziologischen, psychologischen usw. Gesichtspunkt äußerst belangvolle Fragen handelt, die wir aber hier geflissentlich beiseite lassen wollen, um uns den diesmal zur Diskussion gestellten reinmusikalischen Stilfragen zuzuwenden.

Auch vom (ethnographischerseits als einseitig bezeichneten) Standpunkt der musikalischen Stilkunde aus gesehen, bieten diese 391 Melodien eine Fülle des Typenhaften, da ja naheliegenderweise besonderes Gewicht darauf gelegt wurde, die kostbare Aufnahmezeit nicht auf belanglose Nuancen naheverwandter Typen zu verschwenden. Die Orientierung wird auch dadurch erschwert, daß bisher (von dem oben genannten Erläuterungsheft zu den ersten vier Aufnahmen abgesehen) zum gewaltigen Volksmusikmaterial der 73 Schallplatten weder musikalische Aufzeichnungen (Notierungen), noch Erläuterungen veröffentlicht und allgemein zugänglich sind. Diesem fühlbaren Mangel sollen unter anderem die folgenden Analysen provisorisch nachhelfen[1].

Analytischer Teil

Um in der verwirrenden Fülle des auf Schallplatten festgehaltenen Volksmusikmaterials uns besser zurechtzufinden, wollen wir zunächst mit der Methode des stufenweisen Ausscheidens vorgehen, d. h. alles das beiseite schaffen, was uns vom

[1] Béla Bartók hat zu 17 Platten (namentlich zu den besonders schwierig abzuhörenden melismatischen Gesängen und den Instrumentalstücken) handschriftlich vervielfältigte Notierungen beigesteuert und diese dem Unterzeichneten freundlich zur Durchsicht überlassen. Diese Notierungen der führenden Autorität unserer Volksmusikforschung dürften wohl ein Höchstmaß an rhythmisch-melodischer Genauigkeit des Abhörens darstellen, was bisher auf diesem Gebiet geleistet wurde. Mit Rücksicht auf die zu gewärtigende baldige Veröffentlichung dieser Bartókschen Notierungen ist hier von einem Heranziehen derselben Abstand genommen worden.

Standpunkte der Typologie weniger bezeichnend erscheint und zur Lösung der uns jetzt gestellten stilkundlichen Probleme nicht unbedingt erforderlich ist.

Das sind in diesem Falle zunächst die Instrumentalmusik-Aufnahmen. Im allgemeinen kann nämlich festgestellt werden, daß das Instrumentenspiel in der ungarischen Volksmusik — sowohl der Häufigkeit des Vorkommens, als dem stilkundlichen Gewicht nach — eine überwiegend sekundäre Stelle einnimmt. Zum Beleg dessen sei hier nur darauf hingewiesen, daß die auf den verschiedenen Volksmusikinstrumenten (vor allem Dudelsack, Drehleier, Längsflöte und eine Zitherabart, Tambura genannt) zumeist instrumentalistisch verzierten Weisen überwiegend Varianten von auch in Vokalform bekannten Melodien sind. Von einem selbständigen Instrumentalrepertoire ist also in der ungarischen Volksmusik keine Rede[1]. Eben darum sind auch auf den Schallplattenaufnahmen nach Möglichkeit die meisten Instrumentalstücke gleichzeitig mit ihren gesungenen Fassungen festgehalten worden. Für die Stilistik des Melodiematerials sind in diesen Fällen natürlich die als primär zu betrachtenden Gesangsfassungen maßgebend. Auf die Instrumentalfassungen wollen wir demgemäß hier nur summarisch hinweisen. Nebeneinandergestellte Sing- und Spielvarianten finden sich auf den Plattenseiten Nr. 5B, 8A und B, 9A und B (Dudelsack); 7A–B, 51A, 13A–B, 26A–B, 59A–B (Längsflöte) und 52, 53, 54, 55, 56A–B (Tambura und Drehleier). — Reine Instrumentalweisen (Improvisationen und Tänze) finden wir auf Platte 1A (Dudelsack), 5A (Geige) und 12B (Dudelsack und Längsflöte).

Damit wollen wir die Instrumentalaufnahmen aus dem Kreis unserer Betrachtung ausscheiden. — Für die Stilkunde der eigentlichen Volksmusik ebenfalls nicht heranzuziehen sind aber auch jene Schallplatten (insgesamt 11 Plattenseiten), auf denen einige Typen des ungarischen geistlichen Volksgesanges festgehalten wurden (Nr. 3A–B, 4A, 6A, 14, 15, 16A–B, 48A). Zwar ist die eigenartig archaische, nicht selten melismatische Vortragsweise dieser Melodien auch für den Musikfolkloristen nicht ohne Interesse. Die zugrunde gelegten Gesangsweisen jedoch stammen durchweg aus dem Liederschatz des (seit dem 16.—17. Jahrhundert auch schriftlich festgelegten) kirchlichen Volksgesangs und sind demnach für unsere Fragestellung belanglos. Eine interessante Aufgabe für Spezialisten der volkstümlichen Ornamentik wird es sein, die alten syllabischen Aufzeichnungen der Melodien mit den in der mündlichen Überlieferung weiterlebenden melismatischen Fassungen im Einzelnen zu vergleichen.

Mit ihrem Melodiematerial zweifellos echten Volksbrauch der urtümlichsten Art zu spiegeln, aber mit ihrem ungebunden rezitativischem Gehaben stilistisch doch scharf aus dem übrigen Melodienmaterial herauszutreten scheinen uns die Totenklagen-Aufnahmen auf Platte Nr. 25 (aus der transdanubischen Ortschaft Törökkoppány), 17 und 27 (aus dem siebenbürgischen Körösfö), 43 bzw. 71 (aus

[1] Als bezeichnende Ausnahmen können vor allem einige Geigenmelodien (wie z. B. auf Plattenseite 5A) gelten, die wahrscheinlich aus stilisierten Instrumentaltänzen (Verbunkos) des 18.—19. Jahrhunderts herstammen und demnach aus der Reihe des übrigen Melodiematerials herausfallen. Auch die Violine selbst ist (da sie nicht, wie die anderen genannten Instrumente, von den Bauern selbst hergestellt wird) kein echtes Volksinstrument in dem Sinne, wie z. B. Längsflöte, Dudelsack, Tambura es sind.

den zwei oberländischen Gemeinden Menyhe bzw. Nagydobrony). Es handelt sich ausnahmslos um den Klagegesang von Frauen, die zumeist äußerst schwierig dazu zu bewegen waren, den Tod eines vor nicht allzulanger Zeit verstorbenen Familienmitgliedes (der Mutter, des Mannes oder des Sohnes) nach dem Volksbrauch zu „beklagen". Die mit ihrer schlicht expressiven Kraft einzigartig ergreifenden Aufnahmen sind jedenfalls dazu geeignet, mit ihrem Prosarezitativ auf die beträchtlich sprachlich-musikalische Improvisationsgabe der Beteiligten ein helles Licht zu werfen. — Aber eben durch diesen improvisatorischen Zug stellen sich diese Totenklagen (deren nächste ethnographische Parallelen am ehesten auf dem Boden der mittelasiatischen Steppe zu finden sind) außerhalb des Kreises der eigentlichen Volksweisen, denen auf ungarischem Gebiet die geschlossen strophische (zumeist vierzeilige) Gestaltung als beherrschendes Merkmal anhaftet.

Aus eben demselben Grunde müssen auch die Kinderspiele (und die ihnen musikalisch nahestehenden sogenannten Regösgesänge) — als einer des strophischen Prinzips entratenden Gruppe aus unserer Betrachtung ausscheiden. Das Gestaltungsprinzip dieser einfachen, manchmal dem rhythmischen Singsang nahekommenden musikalischen Spiele darf ganz allgemein wohl als eine (vom Gesichtspunkte der Großform) durchaus offene Reihung von orchestisch gebundenen, streng taktmäßig vorgetragenen Motiv- oder Taktpaaren angegeben werden; also ein Prinzip, das — ebenso wie die typische Melodieleiter dieser Spiele, das „indogermanische" Dur-Hexachord — keineswegs eine Besonderheit der ungarischen Kinderspielweisen ist, sondern in mehr oder weniger nahe verwandten Typen das gemeinsame Ur-Erbe aller eurasischen Völker darstellt. Stilistisch steht also auch diese Gruppe abseits des eigentlichen ungarischen Melodiestils. Darum wollen wir uns hier wiederum auf eine summarische Angabe der Kinderspiel-Aufnahmen beschränken (die Platten sind zum Teil unter Heranziehung der Spiele kundiger erwachsener Frauen hergestellt worden): Nr. 2A–B, 20B (genau genommen: dem Spieltypus nahestehende Gruß-Weisen), 28B, 29A–B (ein Volksmärchen mit eingeschalteter Melodie), 24A–B, 40B, 41A.

Durch die schrittweise Ausschaltung all dieser Sondergruppen sind wir nun endlich an dem Kern unseres Themas, der Untersuchung der Volksmelodien in engerem Sinne, d. h. streng strophisch gebauter, rhythmisch-melodisch geschlossener Weisen angelangt. Es handelt sich hier um die zahlenmäßig durchaus überwiegende und auch musikalisch weitaus wertvollste Schicht des ungarischen Volksmusikschatzes.

Zur allgemeinen Orientierung über die Grundtypen und Klassifikationsmethoden der ungarischen Volksmusik sei auf das grundlegende Werk von B. Bartók aus dem Jahre 1924 und auf einige anschließende wichtige Melodiepublikationen hingewiesen[1]. Bartóks Einteilung folgend, wird heute das gesamte Siedlungsgebiet

[1] Béla Bartók, A magyar népdal. Budapest 1924. Deutsche Fassung: B. Bartók, Das ungarische Volkslied. Ungar. Bibliothek I. 11. Berlin 1925 (im Folgenden nur mit Bartók und Nr. der Melodie zitiert). Auf die bedeutendsten ungarischen Melodiesammlungen, auf die häufiger Bezug genommen werden muß, wird in dieser Weise hingewiesen:

Sz. N. = Székely népdalok (Székler Volkslieder). Erdélyi magyarság. Népdalok (gesammelt von B. Bartók und Z. Kodály). Budapest 1923.

des Ungartums von volksmusikalischem Gesichtspunkt aus in vier Dialektgebiete eingeteilt, deren erstes Transdanubien (die westlich der Donau gelegenen Teile), zweites das Oberland (nördlich der Donau- und Theißlinie), drittes das Tiefland-Zentrum und viertes Siebenbürgen (namentlich das Széklergebiet) umfaßt. Während die aus nur fünf Gemeinden bestehende ungarische Siedlung in der Bukowina ohne weiteres dem vierten Dialektgebiet zugeteilt werden darf, hat sich in den bedeutenden Ungargemeinden der Moldau (nahezu 100000 Seelen) ein Volksmusikdialekt entwickelt, der vorderhand ganz für sich steht und keinem Regionaltyp des Mutterlandes ohne weiteres zugezählt werden kann[1].

Bemerkt muß werden, daß die von Bartók herausgearbeiteten (und seitdem im Wesen unangefochten gebliebenen) dialektischen Verschiedenheiten sich auf verhältnismäßig belanglose Details der Kadenzierung, des Rhythmus usw. beschränken, denen gegenüber nachdrücklich auf die grundlegende Einheit des Melodiestils im Großen, auf über alle vier Dialektgebiete hindurch nachweisbare Varianten einer und derselben Melodie hingewiesen werden muß.

In diesem Sinne ist denn auch von Bartók in seiner obengenannten grundlegenden Sammlung die Einteilung in Dialektgebiete bloß als ein vorläufig orientierender Arbeitsbehelf verwendet worden, während die eigentliche Gruppierung des Materials nach stilistischen Gesichtspunkten der Melodieskala, der Silbenzahl, der Zeilenschlüsse usw. erfolgte[2]. Darüber hinaus hat dann Bartók im obengenannten Werk noch eine Großteilung in drei Gruppen (A: alter Stil, B: neuer Stil, C: gemischter Stil) aufgestellt, deren Trennungslinien wir aber heute bereits — dem gegenwärtigen Stand der ungarischen Volksmusikforschung entsprechend — nicht mehr in voller Schärfe aufrechterhalten wollen. Darum soll diese Klassifizierung hier geflissentlich beiseite gelassen[3] und hingegen versucht werden, die Prinzipien der Kategorienbildung aus dem hier dargebotenen Melodienmaterial in unmittelbarer Anschaulichkeit zu entwickeln. — Natürlich soll dabei der Gesichtspunkt des „alten Stils", des volksmusikalischen Archaismus auch hier vollauf zu seinem Rechte kommen; — bietet doch zweifellos die ältere, archaische Schicht der ungarischen Volksmusik die wesenhafteren, differenzierteren, eigentümlicheren

---

Kodály = Z. Kodály, A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik). Budapest 1937. Auf die Einzelpublikationen in der Zeitschrift Ethnographia wird jeweils mit Jahrgang und Seitenzahl dieser Zeitschrift hingewiesen.

[1] Einige Beispiele hierfür werden wir weiter unten kennen lernen.

[2] Zum leichteren Vergleich des gesammelten Materials werden von Bartók alle mitgeteilten Melodien auf den gemeinsamen Finalton *g'* transponiert. Diese Methode hat sich seitdem allgemein bewährt; sie wird auch in den folgenden Analysen befolgt. — Zur verkürzten Angabe der Zeilenschlüsse wird ein erstmalig von Ilmari Krohn vorgeschlagenes System verwendet, nach dem die Stufen der Oberoktave über der Finalis mit den Zahlen 1—8, jene unter der Finalis, den obigen entsprechend, mit I—VII bezeichnet werden. Da es sich mit verschwindend wenig Ausnahmen um vierzeilige Melodien handelt und die vierte Zeile naturgemäß immer mit 1 endet, so genügen im allgemeinen drei Zahlen zur Angabe aller Zeilenschlüsse und der sich in ihnen spiegelnden Melodiestruktur; b3—5—VII z. B. bezeichnet eine Melodie, deren erste Zeile (auf den Finalton *g'* reduziert) auf *b'*, die zweite auf *d'*, die dritte auf *f'* kadenziert; die vierte schließt selbstverständlich immer auf *g'*.

[3] Auch Kodály, a. a. O., läßt dies starre Schema heute nicht mehr uneingeschränkt gelten.

Gebilde dar, als etwa der in floribus stehende, in seinen Typen überall noch unschwer zu fassende „neue Stil", dessen uniformierende Tendenz bereits auch die regionalen Dialektunterschiede der Volksmelodik zu verwischen droht.

Namentlich in bezug auf seltsam archaische Eigentümlichkeiten der Vortragsart ist im neuen Stil eine offensichtliche Verarmung eingetreten, der unter anderem die stellenweise (besonders in Siebenbürgen und in der Moldau) noch reich blühende Melismatik der alten Typen, weiterhin aber auch die Freiheit des Parlando-Rubato-Vortrags zum Opfer gefallen sind. Die typischen Weisen des neuen Stils sind syllabisch-ornamentfrei und sie erheischen ein straffes Schritt- oder Tanztempo[1]. Damit gleichzeitig können wir auch eine gewisse Verminderung der Expressivität, des vollen Einsatzes von Seiten des Singenden beobachten. — Glücklicherweise ist es doch noch gelungen, einige bezeichnende Beispiele der alten melismatischen Vortragsart auf die Schallplatte zu bannen. Von diesem Gesichtspunkt aus bieten die Platten 18, 35, 44, 45 und 47 siebenbürgisches bzw. moldauisches Material von ausnehmend hoher Altertümlichkeit. In den übrigen Dialektgebieten ist Ähnliches nur mehr in schwachen Spuren zu entdecken (etwa auf Platte 59 und 61 aus Transdanubien).

Ein anderes kennzeichnendes (außermusikalisches) Merkmal hohen Alters der betreffenden Melodie müssen wir in der ritenhaften Verbundenheit, im althergebrachten Brauchtumscharakter dieser oder jener Weise erblicken. Je neuer eine Melodie, um so gelockerter, um so seltener wird diese organische Einbettung in das völkische Brauchtum. Ein ausgesprochen spätes Stadium bezeichnen ganz allgemein die Melodien des neuen Stils, die als lyrische Weisen zumeist ohne jede nähere brauchmäßige Bestimmung, eben „nur zum Singen" da sind.

Die musikalisch-stilistische Kennzeichnung dieses neuen Stils, wie ihn Bartók vom alten abgegrenzt hat (a. a. O.), muß als grundlegend und in allem Wesentlichen als unanfechtbar anerkannt werden. Höchstens bei der Abgrenzung von „altem" (A) und „gemischtem" (C) Stil dürften wir im folgenden — gestützt auf die Ergebnisse von Kodálys und Szabolcsis neuesten Forschungen — den Begriff des alten etwas weiter und zugleich elastischer fassen, als es Bartók in seinem großen Werke tun mochte.

Was sind nun die musikalischen Merkmale des „Alten" in der ungarischen Volksmusik?

Die Frage ist nicht leicht zu beantworten, da uns ja schriftliche Dokumente zur Festlegung des Alters einer Volksmelodie in Ungarn nur ganz vereinzelt und auch dann erst vom 16.—17. Jahrhundert an zur Verfügung stehen. So müssen die Kriterien der Altertümlichkeit teils aus den Melodien selbst, teils aus einem Vergleich mit den zugänglichen Weisen der dem Ungartum rassisch und sprachlich verwandten Völker gewonnen werden.

Als eine Eigenschaft von hoher Altertümlichkeit ist die in einer umfänglichen Schicht des ungarischen Volksliedes herrschende Melodik des halbtonlos-pentatonischen Typs[2] schon seit langem erkannt und auch von Bartók als Hauptkriterium

---

[1] In den Notierungen wird dies seit Bartók allgemein mit (Tempo) giusto bezeichnet.

[2] Auf den Finalton *g′* bezogen: (*f′*)–*g′*–*b′*–*c″*–*d″*–*f″*–(*g″*–*a″*).

der Zuweisung zum „alten Stil" ausgearbeitet worden. In Anbetracht dessen, daß die europäischen Nachbarvölker des Ungartums (Germanen und Slawen) diese Art von Pentatonik in ihren Volksweisen seit historischer Zeit kaum gebrauchen[1], muß wohl der Ursprung dieses Melodietyps weiter zurück, in der osteuropäisch-asiatischen Urheimat des Ungartums, im Kreise der eurasischen Steppenvölker gesucht werden. Wir wissen ja, daß die Pentatonik in ihren verschiedenen Erscheinungsformen (unter denen der ungarische Typus nur eine unter vielen darstellt) über ganz Asien hinweg bis zur pazifischen Küste Chinas vielerorts beheimatet ist.

Zoltán Kodály und B. Szabolcsi[2] haben aber in diesem Zusammenhange nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die pentatonische Leiter an sich kein genügendes Beweismaterial zur Zuweisung an diesen oder jenen Kulturkreis, an diesen oder jenen Melodiestil darbietet, da ja die Pentatonik als Gebrauchsleiter nicht bloß auf dem oben angedeuteten eurasischen Gebiet, sondern unter anderem in Amerika, in Afrika, auf dem westlichen Randgebiet Europas usw. vorkommt — im Kreise von Melodiekulturen, die miteinander und mit dem historischen ungarischen Volkstum in gar keine Beziehung zu bringen sind. Wir wollen dabei auch nicht vergessen, daß unter diesem Gesichtspunkt der Pentatonik sich in den verschiedensten Teilen der Erde die vielfältigsten Melodietypen vorfinden, die außer dem einen (an sich ziemlich abstrakten) Merkmal der pentatonischen Leiter nichts weiter miteinander gemeinsam haben[3]. Schärfer zugesehen, stehen wir also nicht einem pentatonischen Stil, sondern einer Vielfalt von pentatonischen Musikdialekten gegenüber[4].

Wenn wir nun die Pentatonie der ungarischen Volksmusik als Alterskriterium nehmen wollen, so müssen wir sie natürlich auch in den vielgestaltigen Weltbefund der Pentatonik irgendwie einreihen. Um da zu fundierten Ergebnissen gelangen zu können, muß die Frage der Melodieleiter mit jener des Melodieaufbaues, der Struktur zusammengefaßt werden. Und tatsächlich hat sich da in einer viel belegten ungarischen Melodienschicht[5] ein Prinzip des Melodienbaues feststellen lassen, das diese ungarischen Weisen in unmittelbare stilistische Nachbarschaft tscheremissischer, tschuwaschischer, kalmükischer und mongolischer Melodien rückt. Es ist dies das Prinzip der Quinttransposition: die zweite Hälfte der streng symmetrisch gebauten Melodien wird so gebildet, daß sie eine mehr oder minder genaue Quinttransposition (nach der Tiefe) der ersten Melodiehälfte dar-

---

[1] Wo sie in slowakischen, kroatischen, rumänischen Melodien vereinzelt doch auftaucht, dort ist sie ausnahmslos als eine Übernahme aus dem benachbarten Ungarischen nachzuweisen. Die stellenweise ins Auge springende Pentatonik des Gregorianums aber (mit dem das Ungartum seit dem 10. Jahrhundert in steter Berührung stand) gehört einem gänzlich entgegengesetzten melodischen Typ an, kann also ihrerseits die ungarische Pentatonik in keiner Weise hervorgebracht haben.

[2] Vgl. B. Szabolcsi, Egyetemes müvelödéstörténet és ötfoku hangsorok. (Die Verbreitung der Pentatonie und ihre Bedeutung für die Kulturgeschichte.) Ethnographia 1936, S. 233ff.

[3] Denken wir etwa an keltische, afrikanische, chinesische, gregorianische usw. Beispiele.

[4] Vgl. Szabolcsi, a. a. O., S. 235ff.
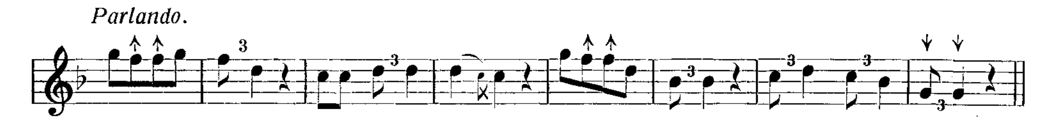
[5] Die nach Kodálys Schätzung etwa 200 Grundmelodien beträgt, die Varianten nicht gerechnet.

stellt. Unter den bislang veröffentlichten tscheremissischen Melodien[1] ist dieser Typus von Kodály (a. a. O., S. 19ff.) als durchaus vorherrschend festgestellt worden und auch in der ungarischen Volksmusik wird das ausnehmend hohe Alter dieser Schicht durch weitere Archaismen unterstrichen. In zahlreichen Fällen konnte nicht bloß Übereinstimmung der pentatonischen Tonleiter mit den tscheremissischen Belegen, sondern darüber hinaus weitgehende Identität der Melodiestrukturen, ja sogar fertig geprägter Einzelmelodien festgestellt werden.

Halbtonlose Pentatonik und Quinttransposition sind demnach in der ungarischen Melodienwelt jene musikalisch strukturellen Kriterien, auf Grund deren wir auf das hohe Alter einer Melodie schließen können. In zahlreichen Fällen sind beide Merkmale an einer Melodie festzustellen; in anderen Fällen wiederum ist im gegenwärtigen späten Entwicklungsstadium der Melodie nur eines der beiden Kriterien in voller Reinheit, das andere nur mehr in Spuren oder gar nicht nachweisbar. Es gibt da unzählige Abstufungen der (hier mit dem Altertümlichen zusammenfallenden) melodischen Stilreinheit — bis zum nahezu völligen Verflüchtigen dieser Urmerkmale. Es gibt aber sozusagen keine ungarische Volksmelodie von aufzeigbarer Bodenständigkeit und Altertümlichkeit, in welcher nicht zumindest eine Spur dieser melodischen Gestaltungsprinzipien keimhaft nachzuweisen wäre, und sogar viele Weisen des neuesten Stils lassen in dieser Hinsicht die organischen Zusammenhänge mit dem alten klar erkennen.

Wieso und auf welche Weise dies im Einzelfall geschieht, wollen wir nun an einer Reihe von Beispielen (die wir durchweg den Schallplatten entnehmen) aufzeigen.

Unser erstes Beispiel (Platte 12Ab) ist eine Klagegesang-Melodie aus Tiszacsege (drittes Dialektgebiet). Textanfang *Búval teritették meg az asztalomat* (Trauer bedeckt meinen Tisch). Strophenform: 4 Zeilen zu je 6 Silben. Insgesamt 7 Strophen werden vorgetragen. Zeilenschlüsse: 5–4–b3.



Typisches Beispiel reiner Pentatonie (*a'* und *e''* fehlen völlig) ohne Quinttransposition. Der Melodiegestalt haftet eine gewisse rezitativische Flüssigkeit an; dies wird namentlich im Laufe der weiteren Strophen deutlich, wo die Melodie kleinere Wandlungen erleidet, die aber allesamt rein pentatonisch verlaufen. Das erinnert unwillkürlich an tscheremissische Parallelen, wo die Pentatonik zumeist ganz streng eingehalten wird, als wenn die überschüssigen Leitertöne gar nicht existierten. Im Ungarischen ist solch strenge Pentatonie verhältnismäßig selten; als gewichtlose Übergangs- und Fülltöne sind zumeist auch *a'* und *e''* (oder *es''*) zugelassen[2].
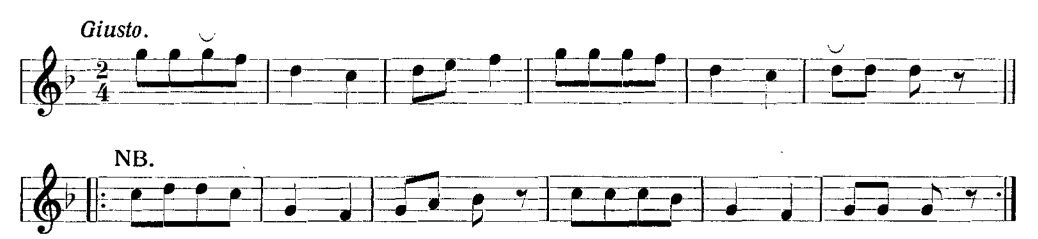
[1] Vgl. die Sammlungen von Wassiljew, Klutschnikow, R. Lach usw.

[2] Hier nicht mitgeteilte weitere Beispiele reiner Pentatonik auf den Schallplatten sind die Melodien 59Bb, 23Bc, 28Aa, 48Ba, 19Ba. — Rein pentatonische Melodien in den wichtigsten Sammlungen sind u. a. Bartók Nr. 21, 302; Sz. N. 4, 56, 61, 83, 90, 110, 111.

Von einer architektonischen Melodiestruktur im üblichen Sinne ist keine Spur zu bemerken; das Prinzip der Gestaltung kann am ehesten als eine Art Fortspinnung mit terrassenförmig absteigender Zeilenordnung (beachte die Zeilenschlüsse: 5–4–b3–1) bezeichnet werden. — Eine ebenfalls stark archaisch anmutende Rubato-Variante aus der Bukowina ist unter Sz. N. 45 zu finden, mit dem charakteristisch gewandelten Zeilenschlußschema 7–5–b3, wo also die Intervalle des Abstieges (dem Prinzip der Quinttransposition entsprechend) etwas weiter auseinanderliegen.

Inhaltlich sei zu dem Beispiel noch vermerkt, daß der Text eine Art versifizierter Totenklage darstellt, der also — schon der formalen Fixierung wegen — die persönliche Note der in Prosa gefaßten eigentlichen Totenklagen abgeht. Vom folkloristischen Standpunkt aus ist das ein Spätstadium der Totenklage, wo die persönliche, auf den Einzelfall improvisierte Klage durch ein versifiziertes, unpersönliches Gebilde ersetzt wird[1].

Der obigen Melodie (reine Pentatonie ohne Quintstruktur) sei nun ein Gegenbeispiel (60Aa) beigesellt: eine Melodie von reiner Quintstruktur. — Text: *Erre gyere rózsám, nincsen sár* (Komm her, Liebchen, hier ist ein guter Weg). Strophenform: 4×9 Silben. Ortschaft: Nemespátró in Transdanubien (I. Gebiet).



Bei NB. ist die Vortragende auf einen Falsetton von unbestimmter Höhe hinaufgerutscht.

Die Quinttransposition der zweiten Melodiehälfte verrät sich schon durch das typische Zeilenschlußschema: 7–5–b3–1. Der tanzhaft beschwingte Rhythmus bedingt ein straffes Tempo giusto. Die Wiederholung der zweiten Melodiehälfte ist eine Vortragsmanier, die außer im Ungarischen unter anderem auch in der Melodiewelt von Tscheremissen, Baschkiren und Tataren belegt ist.
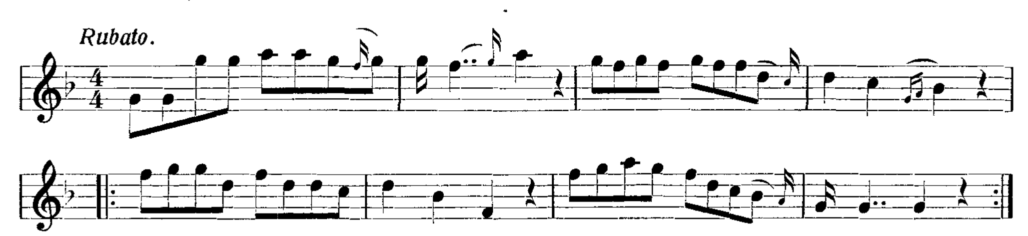
Auch Spuren von Pentatonik sind vorhanden: Zeile 2 und 4 sind rein pentatonisch und auch in Zeile 1 und 3 kommen die systemfremden Töne *e''* bzw. *a'* nur je einmal und auf schwachem Taktteil als Übergänge vor. Zwei (ebenfalls transdanubische) Varianten sind mitgeteilt bei Bartók Nr. 74a (mit der für dieses erste Dialektgebiet besonders bezeichnenden „neutralen" Terz und Septime) und Bartók Nr. 74b (mit noch stärkerer Erhöhung dieser Töne in *h'* und *fis''*). Dortselbst wird von Bartók auf weitere Varianten hingewiesen, wo die obige archaisch einheitliche Motivstruktur der Zeilen $A^5A_v{}^5A\,A_v$ im Geiste des neuen Stils durch ABBC, ja durch die typisch rezente Dacapoform $ABBA_v$ ersetzt wird[2].

[1] Es ist bezeichnend, daß in dieser Ortschaft die eigentliche improvisierte Totenklage nicht mehr anzutreffen ist.

[2] A_v bedeutet im gebräuchlichen Zeichensystem: Variante von A.

Damit haben wir die zwei Grundpfeiler der Untersuchung festgelegt. Nun wollen wir zunächst die typischen Erscheinungsformen der Pentatonie in ihren Wandlungen an Hand der Plattenaufnahmen verfolgen.

Zunächst folge ein siebenbürgisches Beispiel (18B), wo die rein pentatonische Grundlinie der Melodie in ein üppiges Rankenwerk blühender Melismatik eingebettet liegt. Es ist beinahe unmöglich, die subtilen Biegungen dieser Ornamentik in das Schema unserer Notenschrift zu zwingen. Darum wollen wir uns hier auf eine Wiedergabe des melodischen Skeletts beschränken und die Verlebendigung der Melismatik der Schallplatte überlassen. — Gemeinde: Körösfö. — Textanfang: *Virág ökröm kiverettem a rétre* (Meinen Ochsen Virág hab ich auf die Weide treiben lassen). Strophenform: 4×11.



Von der (hier aus technischen Gründen nicht wiedergegebenen) reichen Melismatik abgesehen, bietet schon das melodische Grundgerüst dieser Melodie eine Reihe von besonders für das siebenbürgische Dialektgebiet bezeichnenden Eigentümlichkeiten, so zunächst die Hauptzäsur (immer die Kadenz von Zeile 2) auf b3, welche — aus einigen sehr alten Belegen zu schließen — der urtümlichste Zäsurtyp aller ungarischen Melodien gewesen zu sein scheint und sich dann (wie so vieles uralte Kulturgut der ungarischen Vergangenheit) im gebirgigen und peripheren Széklerland am zähesten bis auf unsere Tage erhalten hat[1]. Bezeichnend siebenbürgisch ist ferner das Hinabsteigen der dritten Melodiezeile auf die Subfinalis VII, ein Zeichen rumänischen Einflusses. Der schöne Abstieg zu dieser VII. Stufe (sozusagen im Quartsextakkord) ist sehr charakteristisch für eine kleine Gruppe von Széklermelodien[2]. Auch die Eingangswendung mit dem Oktavensprung kann als typisch angesehen werden[3], ebenso wie der beträchtliche Umfang der Melodie (VII–9, eine Dezime). Über die Wiederholung der zweiten Melodiehälfte vergleiche das oben anläßlich von Beispiel 2 Gesagte.

Die Tonleiter des melodischen Grundgerüstes ist rein pentatonisch. Daß hier (in der oberen Oktave) auch der Ton *a''* als Systemton nachdrücklich (sogar als Zeilenschluß) verwendet wird, soll uns nicht beirren; wir stehen eben hiermit einem nicht nach Oktaven, sondern nach Quinten strukturierten Tonsystem gegenüber, wo der unteren Tonleiterhälfte *g'–b'–c''–d''* in der oberen nicht das tonal erwartete

---

[1] Wahrscheinlich unter dem Einfluß der europäischen Tonalität ist dann diese Hauptkadenz im Gebiet I sehr häufig auf Stufe 1, im Gebiet III aber auf Stufe 5 (Dominante) umgelegt worden.

[2] Beispiele u. a. bei Bartók Nr. 55. Sz. N. 6, 17.
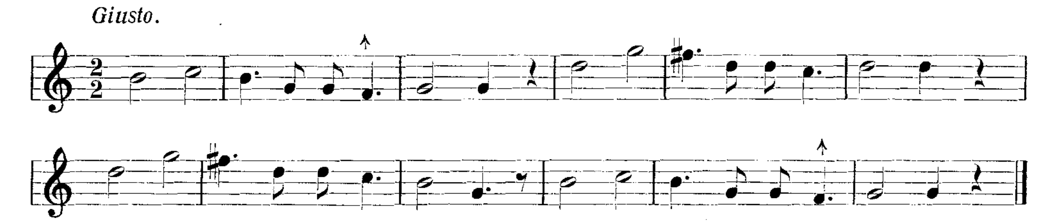
[3] Siebenbürgische Beispiele bei Bartók 4, 22, 45, 46; — Sz. N. 9, 103, 108, 112, 116, 117, 119, 149, 150. — Anderwärtige Belege bei Bartók 20, 144 usw. — Es verdient bemerkt zu werden, daß die umgekehrte Phrase (mit dem Oktavensprung nach unten) äußerst selten vorkommt.

d″–f″–g″–b″, sondern das genaue Spiegelbild der unteren Quinte, also *d″–f″–g″–a″* gegenübersteht — um so leichter, als dadurch das Prinzip der Halbtonlosigkeit nicht durchbrochen wird, da *b″* bereits außerhalb der Melodie liegt. Diese Art pentatonischer Leiter wollen wir (Kodály folgend) „zweisystemige Pentatonik" nennen. Es liegt auf der Hand, daß dieser Tonleitertypus aus dem Geist der Quinttransposition hervorgegangen ist und deren Durchführung besonders begünstigt[1].

Dessenungeachtet hat sich aber dieser archaische Leitertypus auch dort erhalten, wo eine Quinttransposition — wie z. B. auch im vorliegenden Falle — nicht stattfindet.

Eine nahe Variante unserer Melodie (aus derselben Gegend) findet sich Sz. N. 99; die relativ „späte" Artung der Variante geht einerseits aus dem Fehlen jedweder Melismatik hervor; sodann aber auch aus der eigentümlich verderbten Fassung der vierten Melodiezeile, deren erste Hälfte unmotiviert und unorganisch eine Oktave tiefer zu stehen kommt, ein offenbarer Lapsus des Sängers, der sich den Oktavensprung zwischen Zeile 3 und 4 nicht zutrauen mochte. Solche unerwartete Oktavtranspositionen und Sprünge sind übrigens im Volksgesang überaus häufig anzutreffen. Zumeist entspringen sie einfach der Verlegenheit des Sängers, der mit seiner Melodie in eine für seine Stimmverhältnisse zu hohe oder zu tiefe Lage geraten ist und sich auf diese Weise helfen muß. Diese Versehen pflegen von den Sammlern und Herausgebern zumeist stillschweigend berichtigt zu werden.

Die folgende Melodie (33Ab) zeigt uns ein bezeichnendes Beispiel jener Wandlung, die viele pentatonische Melodien besonders im ersten Dialektgebiet, in Transdanubien durchgemacht haben. Der Text lautet: *Letörött a kutam gémje* (Der Tragbalken meines Brunnens ist abgebrochen). Strophenform: 4×8 Silben. Ortschaft: Karád. Auch die eigenartige dreihebige Zeilenmetrik ist der Erwähnung wert.



Die Melodie ist — wie wir sehen — rein pentatonisch; die systemfremden Töne *a′* und *e″* werden folgerichtig vermieden. Dagegen ist an Stelle der gewohnten Systemtöne *b′* und *f″* (zweifellos unter dem Einfluß der modernen Dur-Tonalität) die erhöhte Stufe *h′* bzw. *fis″* getreten, wodurch die übliche halbtonlose Gliederung der pentatonischen Strukturquarten (kleine Terz + Ganzton) in die „ditonische" Form (große Terz + Halbton) gewandelt wird[2]. Da die Subfinalis dem System gemäß nicht in dem gleichen Maße wie die Oberseptime *f″* zu *fis″* erhöht wird,
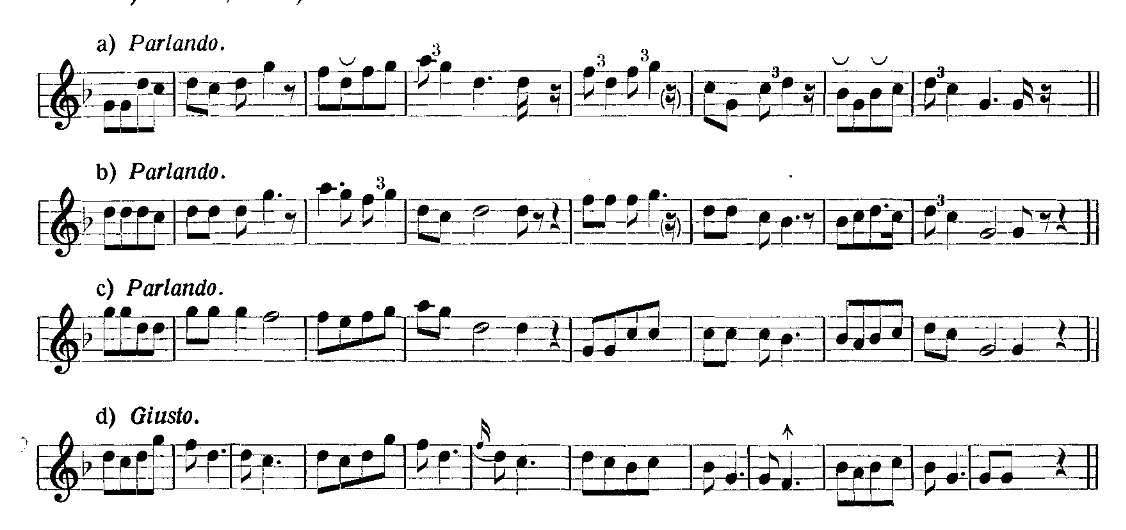
[1] Beispiele für zweisystemige Pentatonik finden wir u. a. bei Bartók Nr. 65, 71a, 201, 243; — Sz. N. 139, 140, 141, 145, 147 usw.

[2] Ähnliche Leitertypen sind u. a. in der japanischen Musik heimisch. Auf unseren Platten ist diese „ditonische" Pentatonie noch in den Melodien 28Aa und 59Bc besonders gut zu beobachten.

so entstehen eigenartige Tritonuswendungen (*h'-g'-f'*, *fis''-d''-c''*), die in dieser Ausprägung ganz besonders für das erste Dialektgebiet bezeichnend sind[1].

Bezüglich der Motivstruktur stehen wir hier einem für den neueren ungarischen Melodiestil bezeichnenden Aufbau $AA^5A^5_v A$ gegenüber, dessen Hauptmerkmal eine Art umgekehrter Quinttransposition ist, wo nämlich die zweite Zeile das Motiv der ersten eine Quinte höher wiederholt (hierauf wollen wir weiter unten noch zurückkehren). Die betonte motivische Einheitlichkeit aller vier Zeilen deutet dagegen (gemeinsam mit der bemerkenswert reinen Pentatonie) auf das Zugrundeliegen eines ausgesprochen „alten" Melodietyps.

Unser nächstes Beispiel bringt eine Gruppe eng zusammengehöriger Varianten, von denen a), b) und d) auf denselben beliebten Balladentext *Fehér László lovat lopott* (László Fehér stahl ein Pferd), c) dagegen auf einen lyrischen Text gesungen wurden. Die zwei engverwandten Varianten a) und b) entstammen derselben Ortschaft (Tiszacsege) des III. Gebietes (aber im Vortrage von zwei verschiedenen Personen); c) vom II. Gebiet (Gemeinde Farkasd) ist hier nach einer Aufzeichnung von Zoltán Kodály[2] der nahen Analogie wegen mitgeteilt; d) schließlich stammt vom I. Gebiet (Gemeinde Törökkoppány) und ist nur dem Textinhalte und der Strophenform, nicht aber der Melodie nach mit den obigen verwandt. Die Strophenform aller vier Varianten ist das gebräuchlichste Schema der ungarischen Melodien: 4×8 Silben. — Plattennummern: a): 11Ba, — b): 12Aa, — d): 24Ab.



Alle vier Melodien sind pentatonisch: a) und b) ganz rein (infolge des *a''* zweisystemig), c) und d) nahezu rein, bis auf je einen gewichtlosen systemfremden Wechselton. — Melodisch stehen die Varianten a) und b) einander ganz nahe (sie sind eigentlich nur als zwei verschiedene Fassungen einer und derselben Melodie anzusehen) und auch die nahe strukturelle Verwandtschaft der aus einem entfernten Gebiet gesammelten Fassung c) ist nicht zu leugnen. Ganz besonders

---

[1] Analogien u. a. auf den Plattenaufnahmen 58Aa, 58Ac, 58Bb, 59Ac, 61Ab.

[2] Kodály, a. a. O., S. 20.

charakteristisch für alle drei ist die (dominantische) Hauptzäsur auf der 5. Stufe (speziell typisch für das III. Dialektgebiet). Von einer Quinttransposition ist in a) und b) auf den ersten Blick nicht viel zu bemerken; wenn wir aber durch Betrachtung der offenbar quintierenden Fassung c) unseren Blick dafür geschärft haben, so werden wir die Spuren desselben Prinzips auch in der Variante a) bald herausfinden: Zeile 4 nämlich stellt eine genaue Quinttransposition von Zeile 2 dar; das Motivschema dieser Fassung ist also als AB^5CB zu betrachten. Dies Verfahren können wir am besten „teilweise Quinttransposition" nennen. Ein völliges Verflüchtigen der Quintstruktur ist eigentlich nur in Fassung b) festzustellen, während die melodisch ferner stehende transdanubische Variante d) mit den Kadenzwendungen (namentlich von Zeile 1 und 3) das quintierende Grundschema deutlich erkennen läßt. Wenn wir die also „gewandelten" Fassungen a) und b) mit der klar quintierenden Grundmelodie c) genauer vergleichen, so können wir auch noch feststellen, daß die typische Verschleierung der quintierenden Struktur ihren Ausgang von der 3. Melodiezeile aus nimmt, deren erste Hälfte hier in a) und b) (der „stilreinen" Fassung c) gegenüber) um eine Quinte hinauf verschoben ist[1].

Allein durch die Suggestivkraft der quintierenden Überlieferung ist auch die tiefe Kadenz VII in Zeile 3 von Fassung d) (als Spiegelbild der Kadenz auf Stufe 4 in Zeile 1) zu erklären, da sonst diese abnorm tiefe Kadenzlage auf dem I. Gebiet zu den größten Seltenheiten gehört. An einen etwaigen rumänischen Einfluß (wie wir ihn weiter oben im Analogiefall bei siebenbürgischen Melodien mutmaßten), kann hier angesichts der großen Entfernung kaum gedacht werden.

Was die Zeilenschlüsse anbelangt, so können wir in der Hauptzäsur auf der 5. Stufe den herrschenden Typus des III. Dialektgebietes erkennen. Die typischste Kadenzordnung muß auch in diesem Belange der Fassung c) zuerkannt werden (7–5–b3).

Die rhythmischen Eigenschaften betreffend, kann sofort festgestellt werden, daß die Varianten a), b) c) demselben Typus angehören, dessen einfachste Urform durch Fassung c) vorgestellt wird; die rhythmischen Abweichungen, welche a) und b) hiervon zeigen, sind eigentlich nur vortragsbedingte Modifikationen eines und desselben frei rezitativischen Grundrhythmus: ♪♪♪♪ ♪♪ ♩ 𝄐♩ der mit seiner asymmetrischen Teilung der Achtsilblerzeile der finnischen Kalevala-Zeile sehr nahekommt. Es ist bemerkenswert, daß dieser Rhythmustypus auch in der ungarischen Volksmusik besonders häufig zu epischen Texten (Balladen) verwandt wird — wie auch in diesem Falle.

Der eigenartige Rhythmus ♪♪♪♪ | ♪ ♩. | ♪ ♩. von Fassung d) scheint besonders im I. Dialektgebiet verbreitet zu sein, wie unter anderem die auch melodisch nahestehende Variante auf Platte 60Bb (bei der auch der Text identisch ist) zeigt[2].
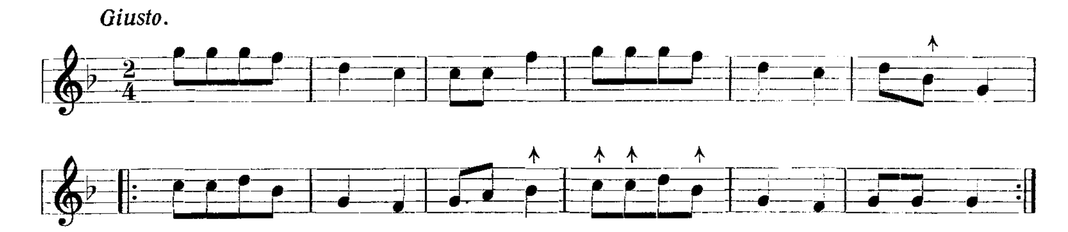
---

[1] Es ist zu bemerken, daß die dritte Melodiezeile auch sonst relativ am wenigsten strukturelle Festigkeit zeigt; Abweichungen vom Urtypus (auch von der regelmäßigen Isometrie) sind am ehesten immer in dieser Zeile anzutreffen.

[2] Eine siebenbürgische Analogie dieser Rhythmusform ist Sz. N. 114 mitgeteilt. Eine weitere transdanubische Analogie findet sich auf Platte 23Aa.

Was die Motivstruktur unseres Beispiels anbelangt, so ist hier (in allen vier Melodien) durchaus das Prinzip der Fortspinnung (d. h. Vermeidung des Reprisenhaften) vorherrschend. Die klarste Symmetrie des terrassenhaften Aufbaues finden wir in den Fassungen c) und d), mit der Motivstruktur $A^5 B^5 A B$ bzw. $A^5 A^5 B B_v$. (wo das Zeichen A^5 ganz allgemein nur die um ein Quinte höhere Lage der Zeilenmelodie andeutet). Schon etwas gelockerter in der Gestaltung erscheint uns die Fassung a) mit ihrem $A B^5 B_v B$; während Variante b) mit dem Aufbau ABCD vollends dem unarchitektonischen Fortspinnungsprinzip anheimfällt.

Schließlich wollen wir noch bemerken, daß es zur hier mitgeteilten Variantengruppe a—b—c) auch bemerkenswerte Analogien aus der tscheremissischen, tschuwaschischen, kalmükischen und mongolischen Melodiewelt gibt[1], die von Kodály bzw. Szabolcsi der reinsten ungarischen Fassung c) entgegengestellt werden. Natürlich bezieht sich die von ihnen herausgestellte Analogie ebenso auf die auf Schallplatten festgehaltene Fassungen a) und b).

Unser nächstes Beispiel (28Ac) bietet eine Giusto-Melodie aus der transdanubischen Ortschaft Karád, auf den Text: *Vót énnékem pénzem, elástam* (Ich hatte Geld, vergrub es). Strophenform: 4×9 Silben[2].



Die ziemlich konsequent durchgeführte Erhöhung der b3-Stufe ist so bedeutend, daß eine sogenannte „neutrale Terz" zustandekommt, die eben mit ein charakteristisches Kennzeichen des I. Dialektgebietes darstellt. Die Tonleiter der Melodie ist (bis auf den schwachen Übergangston *a'* in der 3. Zeile) rein pentatonisch. Die im Wesen noch klar zu erkennende quinttransponierende Struktur der Weise wird durch kleinere melodische Willkürlichkeiten zwar etwas verschleiert, aber keineswegs zur Gänze aufgehoben. Eine bezeichnende Verschleierung dieser uralten Quintstruktur wird durch das Herabsteigen der 2. Melodiezeile zur Finalis bewirkt[3]. Dies kann wohl allgemein auf die im I. Dialektgebiet überall zu beobachtende Neigung zurückgeführt werden, die Hauptzäsur der Melodie auf Stufe 1 (im Gegensatz zu b3 bzw. 5 in anderen Gebieten) festzulegen. Dadurch wird natürlich die Parallelität (richtiger gesagt: Quintenspiegelung) dieses Zeilenschlusses mit der Schlußkadenz verschleiert.
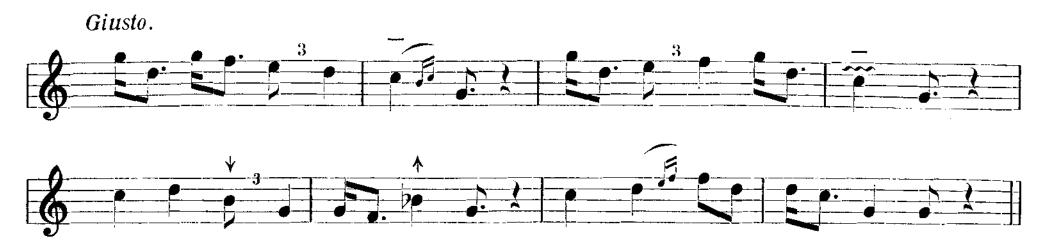
Das nächste Beispiel (58Ba) führt uns ein vorgeschrittenes Stadium der „Ent-Pentatonisierung", aus der transdanubischen Ortschaft Surd vor Augen. Text: *Mikor gulásbojtár voltam* (Als ich noch ein Hirte war). Strophenform: 4×8. Die

[1] Sämtlich mitgeteilt von Szabolcsi in Ung. Jahrbücher Bd. XVIII, S. 204.

[2] Eine nur wenig abweichende Variante derselben Melodie ist auf Platte 34Ab festgehalten.
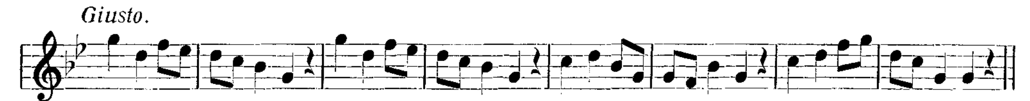
[3] Ein analoges Vorgehen kann in 34Aa und 34Ac beobachtet werden.

Vortragsweise des 68 Jahre alten Sängers ist mit Tremoli und schwer zu fassenden Portamenti durchsetzt, deren Schwankungen und Abweichungen vom Grundschema besonders im Vergleich mit der 2. Strophe zutage treten. Hier haben wir der Übersichtlichkeit halber nur das eigentliche Gerüst der Melodie wiedergegeben[1].



Auf den ersten Blick (auch beim Anhören) macht die Melodie nicht den Eindruck von Pentatonie, sondern vielmehr den einer mixolydischen Skala, obwohl in der zweiten Melodiehälfte kein einziger der Pentatonie fremder Ton auftritt. Der Eindruck des Mixolydischen (oder eines plagalen Dur) wird vor allem durch das zweimal betont angegebene *e''* in der ersten Melodiehälfte bestimmt. Daran wird auch durch die typisch „transdanubische“ tiefe Intonation der 3. Stufe nichts geändert. Auch die ziemlich reine Intonation des *f''* bestärkt noch den Eindruck des Mixolydischen[2]. Dies weist uns aber zugleich auch darauf hin, daß in dieser Melodie das Quintieren keine Rolle spielen kann, da dann, nach dem Prinzip der Quintenentsprechung, der neutralen Terz zwischen *b–h* eine neutrale Septime zwischen *f–fis* entsprechen müßte.

Daß der Weise doch eine (andernortes wiederum nach dem Moll zu verschleierte) Melodie pentatonischen Grundcharakters zugrundeliegt, wird am besten durch die Berufung auf eine von Bartók unter Nr. 7a mitgeteilte charakteristische Variante klar:



Diese Fassung macht einen entschieden pentatonischen Eindruck, da das systemfremde *es''* (wodurch diese Variante einigen Mollcharakter erhält) nur als schwacher Übergang berührt wird. Im übrigen sind die beiden Fassungen an Silbenzahl, Melodiestruktur und Kadenzordnung einander vollkommen gleich. Die sonderbar monotone Kadenzordnung 1–1–1 ist übrigens anscheinend wieder eine Eigenheit des ersten Dialektgebietes[3], für das wir ja schon in bezug auf die Hauptzäsur die Neigung zur Kadenzierung auf der 1. Stufe feststellen konnten.

Betreffs des eigentümlich jambischen Rhythmus ♬. ♬. ♬. ♩ ♪ der zuerst mitgeteilten Weise sei noch darauf hingewiesen, daß im Ungarischen stets die kurze
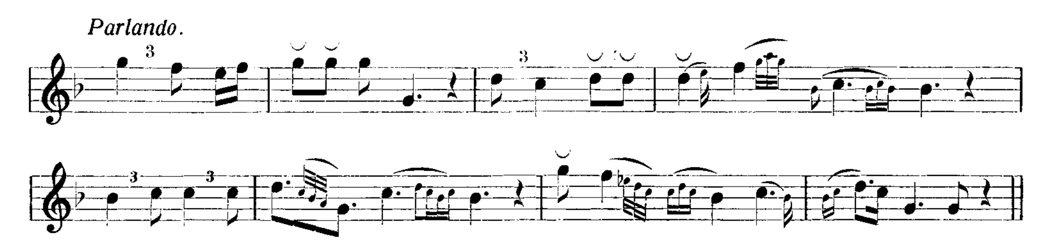
[1] Die genaue Notenwiedergabe der betreffenden Vortragsnuancen findet man im erwähnten Erläuterungsheft (unter Nr. 4).

[2] Beispiele mixolydisch zugerichteter Pentatonie sind auf den Platten 59Ac, 59Bb zu finden.

[3] Eine bezeichnende Analogie auf Platte 60Bb.

Note auf den betonten Taktteil kommt, daß also eine etwaige auftaktische Interpretation des obigen Rhythmus (etwa als ♪ | ♫ ♫ ♩ ♩ | ♩ 𝄾) dem ungarischen Rhythmusempfinden zuwiderlaufen würde und auch in unseren Volksmelodien streng verpönt ist.
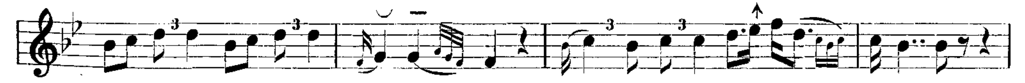
Der pentatonische Melodiestil hat sich — wie schon oben bemerkt — gerade im siebenbürgischen IV. Dialektgebiet in bemerkenswerter Reinheit erhalten. Wir lassen nun drei bezeichnende Beispiele dieses siebenbürgischen Melodiestils folgen, die — von ihrem Tonmaterial abgesehen — einerseits schon mit ihrer Parlando-Rubato-Rhythmik, andererseits mit ihrer reichen (in diesen Notierungen nur eben angedeuteten) Melismatik allesamt den Stempel hohen Alters tragen. Das erste Beispiel dieser Art (Platte 46 Aa) stammt aus der Ortschaft Kászonimpér im Széklerlande. Der Text lautet: *Szép a tavasz, de szebb a nyár* (Schön ist der Frühling, doch noch schöner der Sommer). Strophenform: 4 × 8.
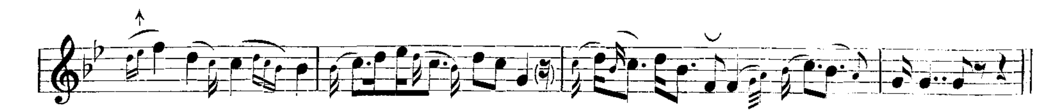


Das (mit großen Notenköpfen angedeutete) Grundgerüst der Melodie verläßt den Boden der Pentatonik nur einmal, mit dem *e''* der ersten Melodiezeile; die melismatische Verzierung nimmt auf die engen Schranken des pentatonischen Systems natürlich keine Rücksicht. Als eine Besonderheit des siebenbürgischen (und moldauischen) Vortrags sind jene (zumeist auf einen klingenden Konsonanten gesungene und in die Strophenform nicht einbezogene) Zeilenauftakte anzusehen, die wir beim Abspielen der Platte, im Laufe der Strophen stellenweise — namentlich vor der 2. und 3. Melodiezeile — zu hören bekommen. Von ihrer schriftlichen Wiedergabe wurde abgesehen, da sie nicht zur Struktur gehören und unregelmäßig auftreten.

Im Kadenzaufbau unserer Melodie (1–b3–b3) können wir einen charakteristisch siebenbürgischen Typus erkennen, der unter anderem auch in der (melodisch beinahe genau gleichlautenden) Variante Sz. N. 52 aus demselben Gebiet, zu beobachten ist. Eine etwas stärker abweichende Fassung der Weise ist bei Bartók Nr. 12 mitgeteilt, wo die Kadenz der 3. Zeile von b3 auf 1 umgelegt ist. Beide Varianten sind übrigens dem Tonsystem nach rein pentatonisch geartet.

Das nächste Beispiel (18Aa) stammt aus dem Zentrum Siebenbürgens, der Ortschaft Körösfö. Text: *Édesanyám volt az oka mindennek* (Meine Mutter ist schuld an allem). Strophenform: 4×11.
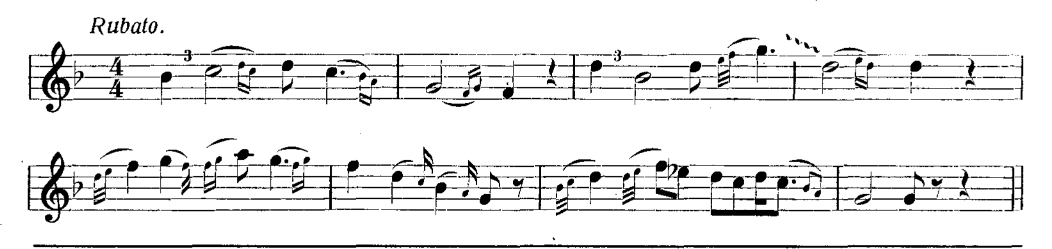




Dadurch, daß die Weise (von den systemgemäß belanglosen Ziertönen abgesehen) auch mit ihren Stammtönen zweimal die Stufe *es''* berührt, bekommt die Melodie ausgeprägten Mollcharakter, der nur durch das wiederholt stark betonte *f'* und *f''* kirchentonartlich oder richtiger pentatonisch gefärbt wird. In letzterem Belange ist auch das Vermeiden von *a'* (wenigstens was die melodischen Stammtöne betrifft) besonders wirksam. In der psalmodierenden Eingangswendung *b'–c''–d''–d''* können wir eine typisch széklerische Initialformel wiedererkennen[1].

Die Kadenzordnung betreffend (VII–b3–1) muß die b3-Hauptzäsur wieder als bezeichnend siebenbürgisch-altertümlich hervorgehoben werden. Die tiefe Kadenz VII der 1. Zeile hingegen[2] scheint eine unter vermutlich rumänischem Einfluß erfolgte Tiefentransposition des ursprünglich um eine Oktave höher gelegenen Zeilenschlusses 7 zu sein, wie die in diesem Belange organischer gestalteten Varianten Sz. N. 100 und Bartók 59 (beide aus der Széklergegend; mit dem Kadenzschema 7–b3–1) beweisen[3]. Das jeder Wiederholungsarchitektonik abgeneigte Musikgefühl dieses alten Stils kommt weiterhin in dem reinen Fortspinnungstypus des Motivbaues zum Ausdruck.

Das folgende Beispiel (35Aa) gehört zu den am reichsten mit kleinen Melismen verzierten Rubato-Melodien des siebenbürgischen Dialektgebietes (hier ist aus technischen Gründen nur das melodische Grundgerüst mitgeteilt worden). Es entstammt derselben Ortschaft wie das obige Beispiel (Körösfö) und wird auf den Text *A temetökapu végig ki van nyitva* (Das Friedhofstor ist weit offen) gesungen. Strophenform: 6.6.8.9. (Die Heterometrie der 3.—4. Zeile ist eine Folge von in das Strophenschema einbezogenen Interjektionen; sie ist demnach als durchaus sekundäre Erscheinung zu betrachten, die den altertümlichen Charakter der Weise im Wesen nicht beeinträchtigt)[4].



---

[1] Beispiele aus der Volksmusik: Sz. N. 83, 88, 91, 100. — Bartók Nr. 1, 2, 16, 59. — Vgl. auch das gregorianische „Beatus vir qui timet Dominum". Graduale Romanum. Regensburg 1923, S. 551.
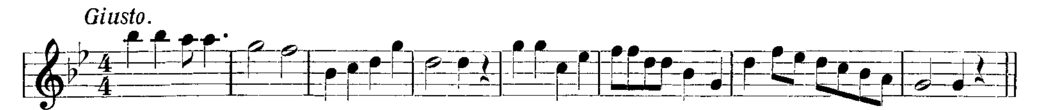
[2] Obgleich sie auch in der nahezu gleichlautenden Variante Sz. N. 49 in übereinstimmender Form erscheint.

[3] Natürlich steht in diesen Fällen nicht der Finalton allein, sondern das ganze dreitönige Schlußmotiv der ersten Zeile (*g'–g'–f'*) mitsamt den Ziertönen um eine Oktave höher.

[4] Ansonsten pflegt Heterometrie (verschiedene Silbenzahl der Zeilen) in der ungarischen Volksmusik ein Merkmal des neuen Stils zu sein.
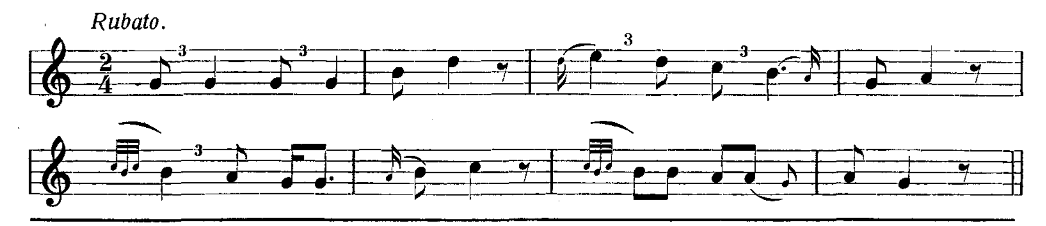
Für die Melodieleiter gilt das oben Gesagte: eine streng pentatonische Grundform wird durch das *es''* der 4. Zeile im Mollsinne ergänzt und umgedeutet, ohne jedoch den pentatonischen Grundeindruck zu vernichten (*a'* wird auch hier bloß als gewichtloser Zierton berührt).

Auch in der Melodiestruktur können wir eine interessante Analogie zum vorangegangenen Beispiel aufzeichnen: das ist die Tieflage VII der ersten Zeilenkadenz. Während aber vorher nur die Kadenzformel selbst tief zu stehen kam, ist hier das ganze Zeilenmotiv auffallend tief gelagert. Im Hinblick auf die allgemein von oben nach der Tiefe zu absteigende Tendenz der ungarischen Melodien alten Typs würden wir die um eine Oktave höhere Lagerung der Anfangszeile für organischer halten[1]. Daß dies Gefühl nicht bloß abstrakter Spekulation entspricht, wird uns überraschenderweise durch eine bei Bartók Nr. 275 b mitgeteilte transdanubische (!) Variante bestätigt, die im melodischen Habitus (bis auf das in Transdanubien übliche Tempo giusto und die fehlende Melismatik) mit unserer Melodie genau übereinstimmt, die erste Melodiezeile aber tatsächlich um eine Oktave höher bringt:



Ein Vergleich der zwei Varianten verrät, daß — obgleich die siebenbürgische Fassung in Melismatik, Rubato-Vortrag, pentatonischem Gehaben usw. einen ungleich altertümlicheren Eindruck macht — doch die in Tempo und Vortragsart neuartigere, nüchternere transdanubische Fassung die ursprüngliche absteigende Melodiestruktur treuer und reiner erhalten hat, wie das schon ein Blick auf das organischere Kadenzschema (7–5–1) der letzteren Fassung beweist[2].

Das nächste Beispiel (47 Ba) führt in das östlichste Siedlungsgebiet des Ungartums, in die Moldau, wo die ungarischen Gemeinden (inmitten einer zahlenmäßig weit überlegenen rumänischen Einwohnerschaft) stellenweise noch zähe an ihrer Muttersprache und an ihrem uralten Melodiengut festhalten. Ortschaft Trunk. Text: *Ne hol kerekedik* (Dort oben ballt sich eine Wolke). Strophenform: 4 × 6.
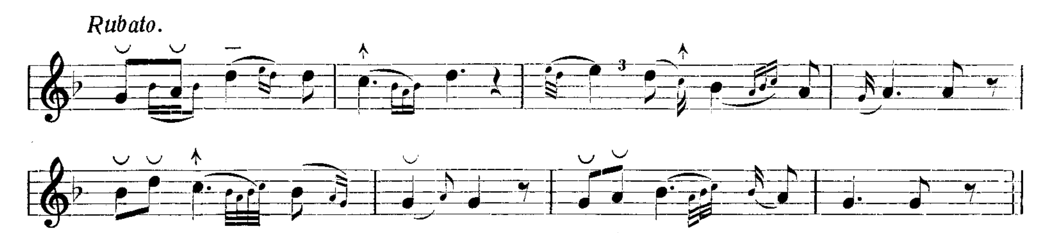


[1] Freilich würde dies die Melodie in — namentlich für Bauernsänger — kaum erreichbare Höhen führen.

[2] Nur anmerkungsweise wollen wir darauf hinweisen, daß von Bartók zur letzteren Fassung auch auf den doppelten Umfang gedehnte Varianten vorgefunden wurden, deren 1, 2. und 4. Zeile aus dem melodischen Material der in eins zusammengefaßten 1.—2. Zeile, deren 3. Zeile aber aus der Zusammenfassung von Zeile 3—4 der kleineren Fassung gebildet wurden. Diese „vergrößerte" Fassung von 12, 12, 19, 12-silbigen Zeilen ist einerseits schon mit ihrer abnorm hohen und zudem heterometrischen Silbenzahl, weiterhin aber auch mit ihrem Dacapoaufbau AABA ein typisch spätes Gebilde, wie wir es im alten Stil nicht vorfinden.

Die Unterschiede dieser moldauischen Weise gegenüber den eben besprochenen siebenbürgischen Typen sind offenkundig. Hier bemerken wir keine Pentatonie, sondern ein stufenweise ausgefülltes Dur-Hexachord[1]. An Stelle des großen Ambitus der Széklerweisen (bis zu VII–9) ist hier der bescheidenere Sextenumfang getreten. Demgemäß sind auch die Kadenzen im allgemeinen enger gelagert als im Széklerlande; während dort eine Kadenz auf der 7., 8. oder gar 9. Stufe (namentlich in der ersten Melodiehälfte) kaum besonders auffällt, liegen hier die Kadenzen zumeist innerhalb des Intervalls der 1.—5. Stufe. Die Hauptzäsur b3 ist (auch in den der Molltonalität angenäherten Melodien) bei weitem nicht so vorherrschend, wie in Siebenbürgen; am relativ häufigsten tritt 5, 2 oder 4 an ihre Stelle.

Es ist bemerkenswert, daß es sich dabei keineswegs um isolierte, im gesamtungarischen Volksmusikschatz abseits stehende Melodietypen handelt[2]. Auch zur oben mitgeteilten Melodie sind zwei nahe verwandte Varianten aus dem Széklerlande bekannt, deren eine Sz. N. 45 auch in den Kadenzen (5–2–4) ganz mit unserer Fassung übereinstimmt, während die stärker melismatische Variante Sz. N. 36 mehr nur der Dur-ähnlichen Tonalität und dem allgemeinen melodischen Duktus nach an sie erinnert[3].

Unser nächstes Beispiel (45Ab) entpuppt sich bei näherem Zusehen als eine Mollvariante des Vorigen, nur ist hier die einfache Grundmelodie stärker mit Ziertönen, kleinen Melismen umspielt. Text: *Porondos viz martján* (Beim Ufer des sandigen Flusses). Strophenform: 4×6 Silben[4].



Umfang und Aufbau der Melodie sind dem vorigen Beispiel offenkundig gleich. Allerdings wird anstatt der dort gebrauchten Großterz *h'* hier ein (zumeist etwas

[1] Da die Septime nicht berührt wird, kann die Weise ebensogut auch als mixolydisch interpretiert werden.

[2] Neuerdings sind namentlich Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge mit dem III. (tiefländischen) Dialektgebiet aufgedeckt worden, die angesichts der gewaltigen Entfernung und des langen Getrenntseins der beiden Volksgruppen überraschen müssen.
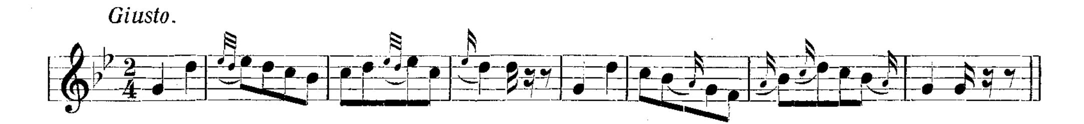
[3] Eine interessante Übereinstimmung dieser letzteren Variante mit unserem Beispiel können wir erkennen, wenn wir in unserem Beispiel 47 Ba den Melodieanfang der leicht veränderten 2. Strophe beobachten. Dort ist nämlich der Initialton der Melodie von *g'* auf *d'* umgelegt. Diesem selben (in der ungarischen Melodik ganz außergewöhnlichen) V-Auftakt begegnen wir aber in der Fassung Sz. N. 36 wieder.

[4] Wobei aber bemerkt werden soll, daß auf je zwei Melodiezeilen nur je eine Textzeile fällt, so daß jede Textzeile wiederholt werden muß, um den Silbenbedarf der Melodie zu decken. Das Vorkommen dieses Typs ist im Ungarischen auf das moldauische Gebiet beschränkt, wofür es ganz typisch zu sein scheint (weitere Beispiele z. B. auf Platte 45Ba, 47Ab, 48Bb). Dieser Brauch scheint aus dem Rumänischen zu stammen, wo sogar des öfteren eine einzige Textzeile zu 4 Melodiezeilen viermal wiederholt wird.

hoch intoniertes) *b'* gesungen, das mit dem (folgerichtig auf *cis''* zu höher getriebenen) *c''* im Abhören ganz entschieden den Eindruck der „orientalischen" übermäßigen Sekunde erweckt. Dieser Skalentyp mit der übermäßigen Sekunde (etwa *g–a–b–cis–d* . . . oder seltener *g–as–h–c–d* . . . wird in Ungarn (und überdies in ganz Osteuropa) fast ausschließlich von der Zigeunermusik verwendet und verbreitet[1], die ihn ihrerseits aus der türkischen Musik des vorderen Orients und des unter seinem Einfluß „orientalisierten" Balkans beziehen mochte. Im vorliegenden moldauischen Falle handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Beeinflussung von Seiten der rumänischen Musik, die ihrerseits auch stark mit osmanisch-türkischen und zigeunerischen Elementen durchsetzt ist. Auf jeden Fall ist es bezeichnend, daß eine von Alexander Veress ebenfalls in der Moldau gefundene naheverwandte Fassung derselben Melodie[2] anscheinend die reine *c*-Intonation (ohne übermäßige Sekunde) aufweist. Die ebendort vom Sammler angemerkte zwischen *b* und *h* schwankende Intonation der 3. Stufe ist wohl auf das Bekanntsein der Durvariante derselben Melodie (die wir oben auch mitgeteilt haben) zurückzuführen.

Das Grundgerüst der Weise scheint ein beträchtliches Alter zu haben. Jedenfalls können wir in einem volkstümlichen Flugblatt aus dem Jahre 1749 (einem Klagelied über Heuschreckenschäden des Jahres mit in den Grundzügen angedeuteter Melodie) bereits die Grundlinien unserer Melodie erkennen, die hier mit ♭-Vorzeichnung, in Mollform auftritt.

Unser letztes Beispiel aus dieser moldauischen Gruppe (48Bb) wird auf den Text *Menyecske menyecske* (Frauchen, Frauchen) gesungen. Strophenform: 4×6 Silben.



Die Melodie an sich bietet nicht viel Interesse; die pentatonische Grundstruktur wird nur durch das wiederholt angegebene *es''* durchbrochen. Die Tiefkadenz VII der 3. Zeile deutet auf die Nähe der siebenbürgischen und rumänischen Kadenztypen. Im Siebenbürgischen hingegen würde die Hauptzäsur wahrscheinlich auf b3 zu stehen kommen, während sie hier in der Moldau entweder auf 5 (wie oben) oder auf 1[3] steht.

Textlich gilt auch hier dieselbe Bemerkung wie oben bei 45Ab: jede Textzeile wird auf je zwei Melodiezeilen wiederholt. Der eigentümliche Giusto-Rhythmus ist in dieser Form im ungarischen Material höchst selten. Die enge Verknüpfung von Zeile 1—2 bzw. 3—4 untereinander läßt fragen, ob wir es nicht mit einer unvollständig überlieferten Halbmelodie des gebräuchlichen Strophentyps von

[1] Woher er auch seinen Weg in die Liszt-Rhapsodien u. a. fand.

[2] Ethnographia 1931, S. 137.

[3] Wie in einer von Veress mitgeteilten naheverwandten Fassung, Ethnographia 1931, S. 140.

4×12 Silben zu tun haben. Dies wäre an sich recht wohl möglich. Die Strophenform 4×12 ist in der ungarischen Volksmusik die archaische Hauptform des epischen Gesanges und die Zeilenpaare der hier mitgeteilten Weise könnten recht wohl als Großzeilen einer doppelt so großen Melodieeinheit aufgefaßt werden. Auch sind gerade in der Moldau auf ähnliche Weise halbiert überlieferte Melodien gar nicht selten[1]. Allerdings ist es uns bisher nicht gelungen, zu dieser vermuteten Halbmelodie die vorausgesetzte Großform im Volksgesang ausfindig zu machen. So viel dürfte aber feststehen, daß, wenn unsere — die Halbheit dieser Weise betreffende — Vermutung das Richtige trifft, es sich hier um die zweite Hälfte (Zeile 3—4) einer größeren Melodie handeln muß; dies folgt zwangsläufig aus dem Aufbaugesetz der ungarischen Melodien[2].

Hiemit haben wir die wichtigsten Beispiele der Pentatonie und überhaupt der wichtigsten Tonleitertypen, die im Ungarischen vorkommen, in ihren bezeichnenden Wandlungen verfolgt. Die vielfältigen Erscheinungsformen der Quinttransposition und der hauptsächlichsten Rhythmuskombinationen seien einer späteren Untersuchung vorbehalten.

---

[1] Möglicherweise wiederum unter dem hier besonders naheliegenden Einfluß der rumänischen Volksmelodik, wo die Integrität der Strophenform im allgemeinen weniger streng beachtet wird, als im Ungarischen.

[2] Der Melodielinie nach könnte diese Weise etwa mit den zweiten Hälften von Sz. N. 28, 63 oder 124 als mutmaßliche Variante in Beziehung gebracht werden. Allerdings sind die Rhythmenschemata der dort mitgeteilten Melodien durchaus abweichend gestaltet.

Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts

Erfurt — Rostock — Greifswald — Basel — Freiburg i. Br. — Ingolstadt — Trier — Mainz — Tübingen — Dillingen

Von Gerhard Pietzsch, Dresden

Erfurt

(gegr. 1392)

I. Die Statuten der Erfurter Artistenfakultät

1. Statutenredaktion von 1412

Rubrica de libris legendum per quod tempus: ... musica per 1 mensem[1]. Statuta concernencia temptamen et examen magistrandorum. Ego N. iuro et promitto ... quod audivi libros infrascriptos: ... musicam Muris[2].

2. Statutenredaktion von 1449

Dauer der Musikvorlesung wie 1412. Der Pflichtcharakter der Muris-Vorlesung wird nicht wiederholt[3].

3. Studienreform von 1519

Ordinatio facultatis artium, wie man lesen, repetiren vndt promoviren soll:

Vmb 1 hora soll gelesen werden Sphaera materialis ein Mutation, die andere Arithmetica et Musica ... Diese Bücher vnd Lectiones sollen compliren Baccalaureanden (vndt Magistranden)[4].

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität bzw. unter Beteiligung von Universitätsmitgliedern

1425 wurde von der juristischen Fakultät beschlossen:

„Festum beati Ivonis XIV. kal. Junii, que est dies 19. Maii in ecclesia b. Mariae Erffordensis solempniter celebrari."

Der Kostenanschlag nennt folgende Ausgaben:

„Item rectori scolarium unus solidus et intererit misse cum scolaribus; item succentori 6 denarii, . . ., choralibus 2 solidi, organiste solidus, calcantibus 6 denarii, et cantabitur in magnis organis, in primis vesperis et in missa tantum"[5].

1447 wird von der Universität beschlossen:

„De missa universitatis. . . . 4) Item rector dabit calcantibus in organis . . . aliquos grossos secundem consuetudinem prius tentam"[6].

Auch an den großen Prozessionen beteiligten sich alle Mitglieder der Universität, wie das aus den folgenden zeitgenössischen Berichten hervorgeht:

---

[1] Weissenborn, Acten 2, 134. [2] Ebd. 2, 138. [3] Ebd. 2, 134 u. 138.

[4] G. Oergel, in Jb. d. Ac. zu Erfurt, NF 25, 89.

[5] Weissenborn, Acten 2, 96. [6] Weissenborn, Acten 1, 25.

Von einer processien zu Erffort.

Als man schreib noch Christi geburt ... vierczenhundert vnnd czwey vnde achczigk jar, an deme fritage noch sente Bonifacies tage, do hatte der erßame vnnd wiße rath zu Erffort bestalt zu gehene eyne löbeliche processien vmme dy stad Erffort ... vff den selbigen fritagk fru als funffe geslagen hatte, do quam der erßame wiße rath zu Erffort mit czweien langen kerczen zu vnßer lieben frowen kirchen gegangen, do sangk man eyne meße zu vnßer lieben frowen vnnd ouch zu sente Seuer vnnd jn allen pharren eyne lobeliche mesße von vnßer lieben frowen. Es quomen ouch alle pferner mit yrem folke, jtem dy hern zu den regelern, mit yren schulern, Item der apt zu den Schotten mit yren schulern, Item dy monche closter bleben alle do heime, man orgelte ouch nicht zu der selbigen messe: Item do es vij slugk, do gingk dy processie an. Zu deme ersten gingen dye schuler von den Schotten, dar noch dy schuler von den regelern, dar noch dy schuler von sante Seuer, dar noch dy schuler von vnßer lieben frowen, alle zu samene achtehundert mit cruczen vnnd mit kerczen ... vnnd sungen alle zu glich fele guter leyssen von vnßer lieben frowen vnnd von deme heilgen woren lichnam vnßers lieben hern Jhesu Christi ... Dar noch gingen ... der rector uß deme kaleigem mit allen studenten ... vnnd do selbest zu sente Peter hilden dy hern dy pristerschafft eyne stacien mit gebogenden knien uff dy erden, vnnd sungen alle glich den lobelichen gesangk von vnßer lieben frowen: Alma redemptoris mater mit eyner collecten, dar noch gingen sy ..., vnnd gingen zu deme smedesteten Thore jn, vnnd gingen zu den regelern jn dy kerchen vnnd sungen do den lobelichen gesangk von vnßer lieben frowen mit gebogen knyen: Salue regina, cum collecta; dar noch ... gingen alle glich wedder zu vnßer lieben frowen kerchen zu. Do sangk man uff der großen orgeln den lobelichen gesangk von vnßer lieben frowen: Recordare mater. Dar noch sungen sy: Te deum laudamus.

Als man schreib noch Christi gebort xiiij⁰ vnnd czwey vnnd achczigk jar, am dinstage noch vnßer lieben frowen tage vor winachten, ..., do liß der rath zu Erffort dy closter juncfrowen von sente Celiax berge fure mit sechs wagen fure jn das nuwe closter zu sente Andreas jn dy stad Erffort, vnnd sungen zu dem ersten mole eyn schone messe zu sente Andres[1].

Von eyner großen Procession gescheen zu Erffort.

Als man schreib noch Christi gebort ... vierhundert vnnd drye vnnd achczigk, An deme fritage vor sant Johans tage baptisten, Do hatte der erßame vnnd wiße rath zu Erffort bestalt zu gehene eyne lobeliche erliche processien vmme dye stad Erffort ...

Also hebit sich nu an dye processie. An deme fritage vor sente Johans tage des touffers, do das seyer czwey slugk noch mitternacht, hub man an dy metten zu singen uff deme berge zu vnßer lieben frowen vnnd zu sente Seuer. Item do es viere slugk, do hub man an zu singen jn beiden kerchen messe, von der heilgen dryfaldickeit. Do was der rath bye gegenwertigk zu vnßer lieben frowen, vnnd man orgelte nicht. ... vnnde do begunde dy processie zu gene, do der seyger funffe slug. Item zu dem allerersten mal gingen alle pfarre crucze uß vnßer lieben frowen kerchen zu deme dryangel uß kein sente Seuers kerchen. Dornoch gingen alle schulere, von vnßer lieben frowen kerchen, von sente Seuero, von den regelern, vnnd von den Schotten, alle zusamene ix hundert vnnd achte vnnd vierczig schuler. Item dornoch gingen dy hern von vnßer lieben frowen, vnnd von sant Seuer, vnnd von den regelern vnnd alle pfernere, alle zu samen drye hundert vnnd xij pristere. Item dar noch gingen der rector uß deme kaleyem, alle doctores, meistere, baccalarien vnnd studenten, alle zu sammene eyn vnnd czwenczigk hundert, vnnd eynvnnd-vierczig person ... Vnnd uß iglicher pfarre sunderlichen, gingen vnnd sungen ore leysson, dy sy gelernt hatten. ... Dar noch quam dy schar der andechtigen lieben frowen, Vnnd dy alle zu sammene, Schulere, Pristere, Studenten, monche, leyen, juncfrowen, vnnd frowen, Sungen alle vnnd lobeten got ... Vnnd do sy quomen uff dye gebint kein dem Borntale uff deme plane, ... do satczte der apt zu sente Peter das heilge sacrament dar uff Vnnd huben alle mittenander an zu singen den lobelichen gesangk, genant das Salue regina. ... Do nu das Salue regina uß was, do laß der apt zu sente Peter dy collecten dar uff, dar noch stunden sye uff von der erden vnnd gingen furbaß Vnnd sungen alle zugliche, dy scholer oren gesangk, dye pristere, dy monche, dye studenten, dye leygen, dye juncfrowen, vnnd dye frowen, vnnd was eynem iglichen zu stunt, Vnnd gingen vor sente Andres thor hen, ... Vnnd do sye komen vor das Krampfen thor by deme sechhofe, do hilden sy aber stille eine stacien, jn aller forme also foer, aber sy sungen do dye erlichen schonen antifen O sacrum conuiuium von deme heilgen ware leichnam. ... Vnd do sy quomen hinder dye Karthuser uff deme graben, do hilden sye aber eyne stacien, vnnd sungen dy herlichen lobelichen antifen von vnßer lieben frowen, genant Alma redemptoris mater. ... Do nu dy processie jn dy kerchen (St. Seuer) quam, do sangk man uff der großen nuwen orgeln, dy danne jn deme selben jare gemacht wart, dy antifen Recordare uirgo mater, Darnoch dy antifen Alma redemptoris mater, dar noch Te deum laudamus[2].

---

[1] Konrad Stolle, Thüring.-Erfurtische Chronik, in Bibl. d. Liter. Ver. XXXII (1854), S. 157 bis 159.

[2] Ebd. S. 191—195.

III. Bibliothekskataloge

Bibliotheca Amploniana

1412 schenkte Amplonius Ratinck dem von ihm errichteten und später nach ihm benannten Collegium seine Büchersammlung, die nach dem von ihm selbst angelegten Verzeichnis 1412 u. a. folgende Werke enthielt[1]:

Primo siquidem vocabularium secundum ordinem alphabeti sequens Papiam et breviter exponens vocabula latine et vulgariter. — Darin auch Erklärungen musikalischer Begriffe. Heute Q. 28[2].

Novus grecismus Conradi de Mure[3].

Item libri 20 ethimologiarum venerabilis Ysidori. — Heute Mscr. F. 11[4].

Excerptum librorum Cassiodori de artibus liberalibus[5].

Liber Marciani de nupciis philologie[6].

Item libri omnes ven. doctoris Alani in Anthiclaudianum[7].

Liber Alphorabii de proprietatibus rerum[8].

Item musica Fulgentina — Musica de discantu cum practica
Tractatus bonus de musica — Musica de tonis artificialis
Quedam de musica Gwindonis — Musica de perfecto cantu[9]

Diese sechs Traktate befinden sich in dem heute die Signatur O. 94 tragenden Kodex, der noch drei weitere, nicht im Amplonian. Katalog verzeichnete Musiktraktate enthält (vgl. Schum 752/53). Zu dieser Hds. weist die Amplon. Sammlung noch eine, nur wenig später entstandene Parallelhds. auf (heute O. 93), die folgende Werke enthält[10]:

Item tractatus cum manu de cantu — Regulae musicae
Musica Fulgencii cum practica — Notae de çantu cum organo concordante . . .
Eiusdem Johannis tonarius — Musica Guidonis (micrologus)

Item musica de tonis et cantu, notis et melodiis per totum[11].

Diese im frühesten 14. Jh. entstandene Hds. halte ich für ein „Directorium", das möglicherweise mit der Musikpflege am Erfurter Dom in Beziehung zu setzen ist und dessen Inhalt dann auch z. T. für die obenerwähnten Prozessionen in Frage käme. Beachtenswert für die Erfurter Musikpflege um 1400 wären dann die 5 zweistimmigen Organa, die fol. 14v, 38r, 38v, 48r und 49r aufgezeichnet sind.

Ob und inwieweit diese Musikhandschriften von den Angehörigen der Erfurter Universität und insbesondere denen des Collegium Amplonianum benützt worden sind, konnte noch nicht festgestellt werden.

IV. Lehrer und Studenten der Universität Erfurt

Agricola, Rudolf

S 1456 immatr. als: *Rodolfus Husman tm.* (W I 255). Studierte in Loewen, Köln (immatr. 1462 Mai 20), Paris, war 1469 in Italien (Padua, Ferrara) und starb 1485 Okt. 25 in Heidelberg. Literatur bei Keussen: Matrikel d. Univ. Köln I 517. Vgl. ferner F. v. Bezold: R. Agricola, Moser: Hofheimer und EQ I 62 sowie EQ VIII 349, denn Rudolphus de Frisia ist identisch mit R. Agricola. Seine Musikstudien hatte er in Loewen begonnen (vgl. unter Köln).

Aquinus

in der Matrikel ist der Name nicht zu finden. Bauch (Die Univ. Erfurt . . ., 1904, S. 31/32) vermutet wohl mit Recht, daß er bereits in Erfurt vor seinem Eintritt in den dortigen Predigerorden weilte und studierte „und daher als Weltmensch einen andern Namen trug wie als Reli-

---

[1] Vgl. W. Schum, Beschr. Verz. d. Ampl. Handschriften-Sammlung zu Erfurt, Berlin 1887.

[2] Schum, a. a. O. S. 785.

[3] Das Werk enthält auch Beiträge zur Musikinstrumentenkunde. Der gleiche Verfasser (1210—1281) schrieb noch ein Breviarium chori Thuricensis (Stadtbibl. Zürich ms. C 8b, s. XIII) und eine Musica boetii abbreviata (Bern, cod. A 50, f. 205a/13b, s. XIV). (Schum, Ebd.)

[4] Schum, Ebd. S. 786. [5] Schum 788. [6] Schum 789.

[7] Schum 790. [8] Schum 808; vgl. dazu Beichert u. dessen NA des auf Musik bezüglichen Abschnittes. [9] Schum 808. [10] Vgl. Schum 751.

[11] Vgl. Schum 808; heute O. 44; Inhalt bei Schum 706/07.

giose". Über ihn besitzen wir zwei zeitgenössische Nachrichten. Andreas Stiborius, der Führer der zweiten Wiener Mathematikerschule, war sein Schüler gewesen in Nürnberg. Er behauptet, daß er von Geburt ein Däne war und bezeichnet ihn nicht nur als bedeutenden Astronomen, sondern als „vir omnifariam doctus" (Praefatio z. d. Tabulae Eclypsium Magistri G. Peurbachij . . ., Wien 1514). Trithemius (Opera I 396, II 396) lernte Aquinus kennen, als dieser ihn in Sponheim besuchte, um die von Trithemius geschaffene Bibliothek zu besichtigen. Er behauptet, daß er von Geburt ein Schwede war. Trithemius erwähnt ihn dann noch 1494 als Mönch in der Umgebung Herzog Ottos von Bayern, lobt ihn als berühmten Philosophen und ausgezeichneten Mathematiker. Er verzeichnet von ihm ein „Opus de numerorum et sonorum proportionibus". Dieses auf Boetius beruhende musiktheoretische Werk konnte noch nicht wieder unter den vielen, anonym überlieferten Traktaten ausfindig gemacht werden. Auch Regiomontan schätzte Aquinus außerordentlich (vgl. dessen Brief an Rueder in C. Th. v. Murr, Memorabilia bibl. publ. Norimberg. I 184f.). 1514 lebte er wohl noch in Nürnberg (vgl. die Praefatio von Stiborius).

Besekendorp, Henricus de

W 1395 immatr.: *Henricus de Besekendorp cantor eccl. S. Alexandri Embecensis* (W I 45).

Brambach, Henricus

W 1434 immatr.: *Hinricus Brambach gratis in toto, quia filius cuiusdam potentatis de consulatu Erffordensis* (W I 162). Ostern 1471 begegnet er bei der Immatrikulation eines Studenten als *Cantor beate Virginis* in Erfurt (W I 343). Ostern 1473 ist *Heinricus Brampach, scolasticus et canonicus eccl. b. Marie Virg. Erfford.*, Rektor der Universität (W I 351). Er starb 1493 Sept. 23. Sein Grabmal ist im Dom (vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XXXVI 82 Nr. 427).

Collede, Johann

S 1431 immatr.: *Johannes Kollede dt. tm.* (W I 150). Im Herbst 1434 wird er als Kollegiat des Kollegiums zur Himmelspforte präsentiert. Quadr. 1435 *bacc. art.*, 1438 *mag. art.*, studierte dann Jus, lehrte gleichzeitig in der Artistenfakultät, deren Dekan er W 1444 und S 1446 war. S 1447 *bacc. utr. iuris*, 1448 Juli 8 *Doctor utr. iur.*, S 1447 und S 1460 Rektor der Univ. Er war Kanonikus beider Stiftskirchen Kantor zu S. Severi. Er starb 1471 (vgl. G. Oergel in: Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XIX 88).

Conradus de Fulda

S 1392 immatr.: *Conradus de Fulda, cantor eccl. S. Severi Erford.* (W I 36). W 1389 ist er als *Dom. Conradus de Fulda cantor S. Seuerini Erford.* immatr. in Heidelberg (Toepke I 45).

Dalberg, Johann von

in der Matrikel nicht aufgefunden. Nach Bauch (Die Univ. Erfurt . . ., 1904, S. 33/34) kam er im W 1466 nach Erfurt und wurde in der Fastenzeit 1470 bacc. art., ging dann nach Italien und wurde 1474 Rektor der Univ. Pavia. Anläßlich dieser Gelegenheit hielt sein Freund Rudolf Agricola eine Rede, in der er besonders die mathematischen und musikalischen Fähigkeiten rühmt: *Memini, quum nonnunquam numerorum mensurarumque ab eo rationem, proportionem, quod ad haec musicae studia pertineat, perquirerem, promptissime ab eo, quod quaerebam, edoctum fuisse* (abgedr. bei K. Morneweg, Joh. von Dalberg 24, 36 und 37 Anm. 17). Vgl. auch unter Heidelberg!

Dedekind, Henning

W 1582 immatr.: *Henningus Dedekindus Neostadiensis-Saxo* (W II 450). W 1613 werden immatr.: *Henningus et Fridericus Melchior Dedekindus fratres Salzenses dni Henningi diaconi ibidem filii non iurarunt* (W II 517). Daraus scheint mir hervorzugehen, daß der bei EQ III 159 und 160f. genannte Heinrich und Henning Dedekind ein und dieselbe Person ist und der Name Heinrich wohl auf einem Lesefehler beruht.

Denstadt, Udalricus

S 1473 immatr.: *Udalricus Diustet de Diffort tm.* (Weißenborn I 352). Näheres zu ihm unter Wittenberg.

Doring, Johann

W 1476 immatr.: *Johannes Doring de Luneborg tm.* (W I 366). Er war in Mathematik und Musik wahrscheinlich ein Schüler Rueders (s. d.), denn sie beide besingt in einem Gedicht *De musica* Henricus Aquilonipolensis (Cithara sophialis, Erf. 1500 bei W. Schenck): *In Christo Christianunculus Hammoniensis/Hic in Apollinea arte cubet. / Nostri pars animi Joannes Phebipolensis / Ex cognomento Thurius artis honos.*"

Doringhuß, Heinrich

S 1392 immatr.: *Henricus Doringehuß vicarius eccl. s. Severi* (W I 37). Später war er Kantor BMV Erford. (vgl. Zs. f. Gesch. d. Oberrheins 4, 254). Er starb 1432 Apr. 16.

Dorsten, Johann von

in der Matrikel nicht auffindbar. Er stammt aus Recklinghausen (Westf.), war Augustinermönch und schrieb nach Hartzheim, Bibl. Colon. f. 167 die beiden Werke „De monocordo liber unus" und „De modo bene cantandi liber unus" (vgl. auch EQ III 327). In der Erfurter Augustinerkirche befindet sich folgende Inschrift: „A. d. 1481 in octava s. Joh. evangelistae o. reverendus pater Frater Johannes de Dorsten ord. fratrum Heremitarum s. Augustini sacrae theol. prof. c. a. . . . (Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XXXVI 70 Nr. 372).

Elyan, Kaspar

S 1467 immatr.: *Caspar Elyan de Glogovia dt. 5 nov.* (W I 322). Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfMF I 433).

Erasmus de Heritz

W 1486 immatr.: *Erasmus de Erytz de Bohemia dt. 7 antq.* (W I 415). Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfMF I 433.

Frosch, Johann

W 1504 immatr.: *fr. Johannes Frosch carmelita de Bamberga* (W I 237). Zu ihm s. unter Wittenberg.

Gassman, Heinrich

S 1423 immatr.: *Heinricus Gasseman XXIII gr* (W I 125). Er ist zweifellos identisch mit dem gleichnamigen Kantor an BMV Erford., der 1481 Juni 21 starb und im Dom begraben liegt (vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XXXVI 70 Nr. 373).

Greff, Herman

Kantor der Severikirche zu Erfurt. Gestorben 1465 Aug. 23 und in dieser Kirche begraben. Die Inschrift lautet *ven. vir dns hermanus Gre(ff)e cantor huius eccl. c. a.* (vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt E. XXXVI 63 Nr. 335). Es ist noch fraglich, ob er mit dem im S 1427 immatr. Hermannus Greffe (W I 140) oder dem im W 1435 immatr. Hermannus Greve (W I 164) identisch ist.

Hausen, Herman

S 1538 immatr.: *Hermannus Hausenn de Bercka* (W II 349). Mich. 1550 ist der *egregius et humanissimus vir Hermannus Hausen ex Bercka, art. liberal. magister et iuris utr. bacc, nec non aedis Severianae canonicus* Rektor der Universität (W II 378). Mich. 1561 ist er wiederum Rektor und wird als *artium et iurium doctor collegiatae eccl. divae virg. Erphurd. cantor et can.* bezeichnet (W II 400). Mich. 1562 wird er zum drittenmal Rektor (W II 401).

Heringen, Johannes de

Mich. 1487 ist Rektor der Univ. *ven. ac ornatus vir dns Johannes de Heringen, decretor. licent. basilice b. Mar. virg. precelsi opp. Erf. cantor et can.* (W I 418). 1433 war er als *Joh. Volcardi de Heringen* immatrikuliert. 1473 Mai 22 wurde er *lic. in decr.* zu Bologna, wo er bereits 1464 unter den deutschen Studenten begegnet. Er starb 1505 Sept. 28, sein Epitaph ist im Dom zu Erfurt. Vgl. G. C. Knod, Die deutschen Studenten in Bologna . . ., 1899, S. 196 und Overmann, Die Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, 1911.

Hertnit, Nicolaus

S 1408 immatr.: *Nicolaus Hertnit de Libenstete VI gr* (W I 82). Ost. 1435 wird er erw. als cantor eccl. b. virg. Errford. (W I 163).

Hesse, Eoban

W 1504 immatr.: *Eobanus Hessus Francobergius* (W II 238). Über seine Bedeutung für die Musik und seine Beziehungen zu Breitengraser sowie seine Musikbeflissenheit in Erfurt vgl. G. Pietzsch in AfMF III 318/19.

Ilmelt, Theodor

in der Matrikel nicht auffindbar. Er war Kantor an der Severikirche zu Erfurt, mag. art., stiftete 1382 einen Altar unter der Orgel in der Severikirche (vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt E., XXXVI 139 Nr 24.

Kluppel (Scipio), Konrad

Mich. 1504 immatr.: *Conradus Klupfell de Burbach* (Weißenborn II 237). 1508 ff. studierte er in Köln. Zu seinem Leben u. seinem Bericht über die studentische Musikpflege s. unter Köln.

Knoll, Konrad

W 1463 immatr.: *Conradus Knol de Grunningen dt. tm.* (W I 299). Er wurde hier *bacc. art.* und ging dann nach Freiburg i/Br., wo er 1471 Juli 31 immatr. wird als *Conradus Knoll de Gre-*

ningen Spirens. dioc. bacc. univ. Erfordiens. (Mayer: Die Matrikel d. Univ. Freiburg i/Br., 1907, S. 49). Im W 1472 wurde er dort *mag. art.*, 1476 *dec. fac. art.*, 1478 Febr. 11 resigniert er als *conventor burse*, 1478 Rektor der Lateinschule, 1489 Lehrer der medizin. Fakultät, W 1490 Rektor der Univ. Er starb um 1493. In Freiburg las er u. a. auch über Musik (vgl. Schreiber, Gesch. d. Alb.-Ludw.-Univ. I 68, 224, 225).

Konicke, Wigand

1443 Ostern immatr.: *Wigandus Konike de Paderborne dt. VII antq.* (Weißenborn I 195b). 1459 ist er Kantor an S. Viktor b/Mainz und seit 1477 Rechtslehrer a. d. Mainzer Univ. Weiteres s. dort!

Korner, Gregor

in der Matrikel nicht auffindbar. Er war Kantor und Kanonikus zu S. Severi in Erfurt. Er starb 1517 Okt. 9 und liegt in der Mitte dieser Kirche begraben (vgl. Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XXXVI 102 Nr. 525).

Lenzburg, Fridelinus de

in der Matrikel nicht aufgefunden. Nach Erlangung der Magisterwürde ging er nach Basel und dann nach Freiburg i/Br., wo er 1465 immatrikuliert wird als *Mgr. Fridelinus de Lenzburg Const. dioc XVI kal. Maii, promotus in univ. Erfordensi, depost receptus ad regentiam univ. Basiliens.* (Mayer, Matrikel S. 30). 1467 u. 1472 war er *dec. fac. art.* und 1471 Mai 30 *syndicus seu procurator univ.* — In Freiburg las er auch über Musik (vgl. Schreiber, Die Alb.-Ludw. Univ. . . ., 1857, S. 68).

Löwenberg, Heinrich von

S 1405 immatr.: *Hinricus de Lovenborgh* (W I 73). 1438 begegnet er an der Universität Köln, wo er 1443 bacc. iur. wird. Dann studiert er in Bologna, wo er unter den deutschen Studenten seit 1444 begegnet und wird 1459 März 19 decr. dr. — 1472 März 23 wird er erwähnt als S. Cassi Bonnen. cantor. Vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna . . . S. 316.

Macholt, Johann

W 1588 immatr.: *Johannes Macholt Northusanus* (W II 467). Er ist möglicherweise identisch mit dem Verfasser des 1595 in Erfurt „Compendium germanico-latinum“ und der 1593 ebenfalls in Erfurt gedruckten Passion. Vgl. EQ VI 265.

Maler, Johannes

W 1439 immatr.: *magister Johannes Maler de Stadis* (W I 177). War Kantor BMV zu Erfurt und hatte die Magisterwürde in Leipzig erworben. Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfMF III 321.

Marschalk, Nicolaus

W 1491 immatr.: *Nicolaus Marschalcus de Gronenberg tm.* (W I 438). Er kam aus Loewen, wo er *bacc. art.* geworden war und als solcher in Erfurt 1492 recipiert wurde. 1496 erwarb er hier die Magisterwürde. Am 14. Sept. 1500 vollendete er seine „Ortographia N M T“, deren 4. Buch musikalische Fragen behandelt. 1501 wurde es von W. Schenck gedruckt. Weiter veröffentlichte er am 1. Okt. 1501 sein „Laus musarum“ mit einem eigenen vierstimmigen Satz zu dem Gedicht „Mores amatoris“. Diese Büchlein druckte er bereits im eigenen Haus. 1502 verließ er Erfurt als bacc. utr. iuris und ging nach Wittenberg, wo er die juristische Doktorwürde erwarb. 1505 begegnen wir ihm in Brandenburg, dann in Rostock. Er starb 1525. Zu ihm vgl. G. Bauch, Die Univ. Erfurt . . ., 1904, S. 189ff., Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XLII 34 f. und Centralbl. f. Bibliothekswesen XII 357 Nr. 8.

Mengershausen, Johann

Ostern 1534 Rektor der Universität (W II 341). Er war cantor BMV Erfurd., starb 1542 Okt. 5 und liegt im Dom begraben. Vgl. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt E., XXXVI 112 Nr. 567.

Muth, Conradus

S 1486 immatr.: *Conradus Muth gratis pro dno comite de Honstein* (W I 411). Mutianus (Rufus) war am 15. Okt. 1470 oder 1471 zu Homberg geboren, besuchte um 1478/79 die Schule zu Deventer (Lehrer: Alex. Hegius, Heinr. v. Amersfort). Er weilte dort bis 1485. Nach zweijähriger Studienzeit in Erfurt wurde er 1488 bacc. art., 1492 mag. art.; seine Pilgerfahrt nach Italien fällt in die Zeit von 1488 bis 1494, um 1494 ist er in Mainz, um 1495 wieder in Ober- und Mittelitalien. 1503 lebte er in Gotha (vgl. Gillert, Briefwechsel d. Conr. Mutianus, 1890). Von seiner Liebe zur Musik und seinem musikalischen Wissen zeugt sein Brief vom 30. Juni 1515 aus Gotha an den Erzbischof Albrecht von Mainz „ut ademptam Gothano choro musicam propitius restituere dignetur“ (Gillert a. a. O. II 177) sowie sein Brief vom 13. Juni 1516 aus Gotha an Johann Lange (Ebd. II 227/29). Er lautet:

Reverendo priori Joanni Lango, patri nostro

Epigramma in laudem operis Othmari Nachtgall.

Parce, Cato, liceat rigidae cantare senectae,
Socraticam revoca, Cato severe, lyram.
Non pudor est sacris Solymo cantante propheta
Psallere dulcisonos voce chelique modos.
Pythagoras fidibus, nervis scit cantor Apollo,
Vocalique Lino chorda canora fuit.
Tympana sunt gallis, tenet et sua naula sacerdos.
Qui boat in templis, Christe beate, tuis.
Codice legitimo Plato nos cantare secundo.
Jussit et est tanti lex veneranda senis.
Preterea sancta est cytharam pulsare voluptas,
Nec minimum flandi cornua flexa clerus.
Sed tamen excellit vocis canor organa dextrae,
Illa sonos tantum, vox rata verba creat.
Gratia Nocticano, cuius sapilutia mutis
Clavibus hic reserat musica tecta choris
Inque pios humana trahens pcordia cantus
Multisonum breviter personat ore melos.
Nec satis alternis psalmos recitare, furorem
Carmine divinum non sine lande sciet.
Extemporaliter.

Catonis severissimi nimis asperam sententiam de puellis ludum musicum veteri more frequentantibus, que apud Macrobium (Satyren III 14) legitur, nos urbane dicto refellimus. Per te, Cato, liceat senibus cantare et psallere, quid id muneris ne pueris quidem et puellis permiseras. Succurrat tibi Socraticum exemplum. Socrates enim iam senex institui lyra non erubescebat. Duces olim maximos et fidibus et tibiis cecinisse traditum est. Sed et veterum quoque Romanorum epulis fides ac tibias adhibere moris fuit. Themistocles cum se imperitum lyre confessus esset, habitus est indoctior. (Cicero, Tusc. I, 2. 4.) Omitto Davidem, quem et saltasse et publice cecinisse legimus. Plato pueros puellasque ad choream hortatur exemplo Minerve virginis, que Athenis praecipue celebratur. Item Plato civili viro necessariam musicen credidit. Lycurgus musices disciplinam probavit. Pythagoreis certe moris fuit, et cum evigilassent, animos ad lyram excitare, quo essent ad agenda erectiores, et cum somnum peterent, ad eandem prius lenire mentem, ut, si quid fuisset turbidiorum cogitacionum, componeretur. Lacedemonii autore Plutarcho (Lycurg. XXI) tibia utebantur concionatoria et modulis, qui animos augerent ac impetus facerent vehementiores. Porro cerimonie cum modulis et saltacione Orpheo Museoque autoribus constitute sunt. Salii Romanorum sacris choris et saltacione deo Marti sacrificabant. Sacrificia Apollinis non sine musica et saltacione in Delo iusula fieri solebant. Quid igitur de Christianis loquar? Qui non siue causa concentum usurpant. Sed dicet quispiam: „Qua ratione factum est, ut Paulus apostolus malnerit quinque verba in sensu quam decem milia in spiritu? Psallianos improbat et consimiles.“ Vide anno taciones Erasmi[1], instauratoris theologiae, quas scripsit in caput decimum quartum prioris epistole ad Corinthios. Idem interpretatur ἀλαλάζειν proprie perpetuo sonitu strepere ac tinuire, quem ad modum fit in lebe tibus Dodoneis. Hunc strepitum et scenicam musicam graves viri non probant, quia per aures effeminati ad animum affectus penetrant. Que cum ita sint, quis adeo cecus est, qui non videat, quantum vere laudis Othmarus mereatur viam nobis sterneus ad eam canendi facultatem, que summi Dei divorumque laudes celebrat? Nam et inflammare et cursus sedare non modo invenum, verum eciam seniorum animos musico artificio amputata Guidonis manu ut instrumento supervacaneo solerter excogitavit et brevissime clareque docuit. Illud in calce profiteor complures beneficio musice monachos esse factos, alios perditam adolescentiam emendasse, non paucos modestie et sanctitatis specimen evasisse. Qui enim canoris sacris et Christi ceremoniis rite imbutus est, non potest non esse quietus atque tranquillus. Exposui sententiam meam ex consilio, tuum ut iudicium cognoscerem. Bene vale. M.

Nithart, Johannes

W 1457 immatr.: *Johannes Nithart succentor eccl. BMV Erfford.* (W I 264).

Obirhus, Heinrich

S 1392 immatr.: *dns Henricus Obirhus cantor eccl. BMV Erford.* (W I 36).

---

[1] In der Ausgabe des N. Test. (Basel 1516) heißt es: At nunc in nonnullis regionibus totos dies psallitur spiritu nec modus nec finis cantionum, quum vix intra sex menses audiatur concio salubris adhortans ad veram pietatem; id enim Paulus vocat in sensu loqui.

Person, Gobelinus

S 1392 immatr.: *Gobelinus Person plebanus s. Pancratii Paderbornensis* (W I 42). Der bekannte Musiktheoretiker, dessen Traktat in den Hdss. der Stadtbibl. Hamburg (Sign. Realkat. ND VI Nr. 4582) u. der Preuß. Staatsbibl. Mus. ms. theor. 696 fol. Ir/IIv überliefert ist und der von H. Müller nach der Hamburger Hds. veröffentlicht wurde (Kirchenmusikal. Jahrbuch 1907, S. 180 ff.).

Pollart, Johannes

1447 Nov. 4 (?) immatr.: *Johannes Polhert de Rormunda 3 antq.* (Weißenborn I 215). Vorher (1447 zw. März 24 u. Juni 28) in Köln immatrikuliert (s. unter Köln). 1430 cantor et can. S. Andree Col., 1431 vic. et preb. B. M. Aquen. cum cantoria, 1439/40 in Bologna, 1440 in Rom (Ebd.).

Rost, Johann

W 1482 immatr.. *Johannes Rost de Salcza tm* (W I 396). Im Visitationsprotokoll des Chorherrenstiftes zu Salza heißt es 1530: „Canonicus cantor, will sich fürstl. ordnung nach gehorsam halten." 1545 wird er unter den Zuschauern erwähnt, als der Schulmeister auf dem Rathaus die „comediam Acolaste" zur Aufführung brachte. Um 1549 ist er gestorben. Vgl. Jbb. d. Akad. zu Erfurt, NF 34 (1908), S. 137.

Rudolfi, Johann

W 1507 immatr.: *Joannes Rudollfi de Northeym* (W II 252). Mich. 1540 ist er Rektor (W II 352). Um 1529 begegnet er in Rom, 1537 zum erstenmal als *dec. eccl. BMV Erford.*, 1546 Sept. 15 wurde er als *Doctor Bononiensis* in die Erfurter Juristenfakultät aufgenommen. Er war auch *cantor* und *consiliarius BMV* in Erfurt. Vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna . . ., S. 466.

Rueder, Christian

W 1442 immatr.: *Kerstianus Roder de Hamborch* (W I 192). 1445 wurde er *bacc. art.*, 1449 *mag. art.*, 1463 und 1469 *Dec. fac. art.* und W 1471 Rektor (vgl. Bauch, Die Univ. Erfurt . . ., 1904, S. 27ff.). Regiomontan schätzte ihn als bedeutendsten Mathematiker und erbat seine Mitarbeit (Ebd.). Er starb 1498 und Henr. Aquilonipolensis setzte ihm das unter Joh. Doring mitgeteilte Epitaph. Eine andere Grabschrift verfaßte Hinricus Boger, in der es heißt: „Arte valens, duplicis preclarus iuris alumnus, / Jucundus cantu, cordicen altus erat / . . ." (Boger, Etherologium f. 110b mitgeteilt bei Bauch, a. a. O. S. 33).

Spangenberg, Johann

W 1508 immatr.: *Johannes Spangenberg de Herdegesßen* (W I 259). Zu seinen *Quaestiones musicae* und seinen Kompositionen vgl. EQ III 215/16.

Starcke, Johannes Gerhardi alias

Organist BMV zu Erfurt. Er starb am 23. Mai 1488 und liegt im Dom begraben. Seine Grabplatte zeigt die flache Relieffigur eines Geistlichen und zu beiden Seiten des Kopfes Teile einer Orgel (Mitteil. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Erfurt XXXVI 78 Nr. 406). Mit welchen der immatrikulierten Joh. Gerhard bzw. Joh. Starcke er identisch ist, konnte noch nicht ermittelt werden.

Stein, Hertnidus de

S 1441 immatr.: *Hertnidus von Stein dt. tm* (W I 185). Von Erfurt ging er nach Bologna, wo er von 1450 an unter den deutschen Studenten begegnet und 1454 *legum doctor* wird. 1459 erhält er Dekanat und Kantorat zu Bamberg. 1464 ist er *cantor eccl. Mogunt* (vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna, S. 549/50).

Weinmann, Johann

S 1498 immatr.: *Johannes Weyman ex Norenberga* (W II 204). Vgl. W. Gurlitt, Joh. Walter . . ., S. 11 und G. Pietzsch in AfMF III 329.

Wenning, Martin

W 1595 immatr.: *Martinus Wenningius Schlotheimensis* cantor *scholae Severianae Erphordensis* (W II 480).

Rostock

(gegr. 1419)

I. Die Statuten der Artistenfakultät

Über die Statuten der Universität Rostock sind wir noch ungenügend unterrichtet, doch entnimmt man dem Lektionskatalog von 1520, daß die Vorlesungen innerhalb der Artistenfakultät nach einem dreifachen Kursus der Bacca-

laureanden und einem vierfachen Kursus der Magistranden gegliedert waren[1]. In dem vierten, also dem letzten Kursus wird nun unter den „Lectiones pro magistrandis in artibus" u. a. genannt „Textus Musice muris Hora secunda[2]. Vergleicht man damit die ältesten Statuten[3], so kann man mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß die „musica muris" von Anfang im Unterricht gelesen worden ist.

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität bzw. unter Beteiligung von Universitätsmitgliedern

Ob die Universitätsfeierlichkeiten von Anfang an musikalisch ausgestaltet waren, läßt sich nach den bisher vorliegenden Materialien nicht feststellen. In der späteren Zeit, die uns in diesem Zusammenhang nicht beschäftigt, nehmen die musikalischen Darbietungen einen außergewöhnlich großen Raum ein. Zwei Nachrichten darüber sind so interessant, daß sie hier noch mitgeteilt seien.

Anläßlich der Promotion in der medizinischen Fakultät am 7. Sept. 1719 heißt es: Finito actu ordo professorum comitibus legatis Principis et Senatus neo-doctorem (sc. Joh. Chr. Heintzen Witteburgo-Megapolitanus) deduxit in templum Jacobaeum, in quo hymnus hic: Nun dancket alle gott pp. inter concentus organi et instrumentorum musicorum choraliter fuit cantatus, omnibus praesentibus, quorum magna erat concio, concinentibus. — Pro musica in auditorio solvit neo-doctor ex more 6 Thaleros, quos aequaliter inter se distribuunt Cantor, Organista et musicus civitatis, at quia voluit musicam magis instructam, est quod inter ipsum et modo nominatos musicos fuit de maiori summa conveniendum. Erat ergo musica tam belle composita, ut parilem auditorium usquedem non audierit. — Pro musica in templo, quod erant, qui organo instrumentorum sono accederent, solvit binos Imperiales monetae currentis, aedituo 12 solidos, et calcanti 16 solidos (Hofmeister, Die Matrikel der Univ. Rostock IV 113).

Weiterhin heißt es in einem Erlaß der medizinischen Fakultät vom September 1726: Weilen die Zinken und Posaunen gantz aus der Mode gekommen, und hier nicht weiter gebrauchet werden, als wen die Schaffer im Schiffer-Gelage ihren Tantz mit Gläsern und Lichtern halten, hergegen die Hautbois und Waldhörner bereits in denen Kirchenmusiquen recipiret wären, als ward beschlossen, in der Procession von dem Concilio ad aedem Marianam statt der Zinken die Hautbois und Waldhörner zu gebrauchen (Hofmeister, a. a. S. IV 147. — Weitere Nachrichten über die musikalische Ausgestaltung der Universitätsfeierlichkeiten s. Ebd. III 313, IV 148f., 155, 163, 167, 173, 203, 212, 273, 290, V 5).

III. Lehrer und Studenten der Universität Rostock

Aulaeus, Anton

1598 Apr. 20 erhält den *gradum magisterii philosophici Antonius Aulaeus Rostochiensis, cantor in aede Jacobaea* (Hofmeister II 259a).

Brucaeus, Heinrich

1567 Juli immatr.: *Doctor Henricus Brucaeus Alostensis, art. medicae et mathematum professor Rostochii* (Hofmeister II 163a). Von 1569—1587 ist er viermal Rektor, im W 1586/87 Vicecancellarius fac. med. und im S 1587 Dekan und Vicecancellarius fac. med. (Ebd. II 167, 185, 204, 222, 224). Zu seinem Leben und seinem Werk *Musica mathematica* (Rostock 1578) vgl. EQ II 207. Zur Biographie vgl. Henschel, Janus III 714ff.

Burmeister, Joachim

1586 Juli immatr.: *Joachimus Burmeisterus Luneburgensis* (Hofmeister II 220b). 1594 erhält *Joachimus Burmeisterus Luneburgensis, moderator classicus scholae Rostochiensis, tunc maritus*" den Magistergrad (Ebd. II 245a). Zu seinem Leben und seinen musiktheoretischen Werken vgl. EQ II 245).

Busche, Hermann von dem

Zeit der Immatrikulation steht nicht fest. Wahrscheinlich kam er 1503 nach Rostock (vgl. Krabbe, Die Univ. Rostock, S. 260ff.). Zu ihm und seiner Bedeutung für die Musik s. unter Köln!

[1] O. Krabbe, Die Univ. Rostock, 1854, S. 342ff. [2] Ebd. S. 350.

[3] De Westphalen, Mon. inedita IV 1040ff.

Chytraeus, David

1551 Apr. immatr.: *Dauid Chytraeus Mensingensis, art. magr. Tubinge prom.* (fälschlich *Witenberge prom.*), späterer Zusatz: *Doctor theol. atque prof.* (Hofmeister II 120b). 1561 Apr. 29 wird er Dr. theol. (Ebd. II 143). Er bekleidet fünfmal das Rektorat und stirbt am 25. Juni 1600 (Ebd. II 149, 162, 178, 198, 215, 256, 267). Er begegnet ferner auf den Universitäten Wittenberg, Heidelberg und Greifswald.

Dasypodius, Konrad

1588 Jan. immatr.: *Conradus Dasypodius iunior Argentinensis* (Hofmeister 225a).

Grothe, Jordan

1425 Apr. 24 immatr.: *Dns. Jordanus Grothe cantor eccl. Mindensis* 1/2 *fl. Renensem* (Hofmeister I 21 a).

Marschalk, Nikolaus

1510 (Herbst) immatr.: *Dns. Nicolaus Marschalk, juris utriusque doctor, honoratus per universitatem* (Hofmeister II 44 a). Seine Studien hatte er in Erfurt begonnen. Zu seinem Leben und seiner Bedeutung für die Musikgeschichte s. daselbst!

Meyger, Heinrich

1471 Apr. 27 immatr.: *Hinricus Meyger de Lunden ddt. II mr.* (Hofmeister I 169 a). Ein Zusatz in der Matrikel besagt: *Cantor eccl. Hamburgensis 1513.*

Pileus, Andreas

1594 März 14 erhält den Magistergrad *Andreas Pilius Rostochiensis, cantor scholae Rostochianae primus sive primarius* (Hofmeister II 245b).

Vogel, Andreas

S 1588 immatr.: *Magr. Andreas Vogelius Nurenburgensis* (Hofmeister II 226 b). Er ist sicher identisch mit dem Verf. des Encomium musices ... Regiomonti 1604, das EQ X 119 unter Andreas Vogelerus erwähnt.

Greifswald

(gegr. 1456)

I. Die Statuten der Greifswalder Artistenfakultät

1. Die Statuten vom Jahre 1456

„Itm volens formalis haberi pro magisterio has debet lectiones habuisse, videlicet: ... In mathematica: theoricam planitarum pro sex solidis, perspectivam pro veto solidis, aritmeticam pro sex solidis, musicam pro quatuor solidis, geometriam pro duodecim solidis“[1].

2. Die Statuten vom Ende des 15. Jahrhunderts

sind leider noch nicht veröffentlicht, scheinen sich aber mit den Vorschriften von 1456 zu decken[2].

3. Die Statuten vom Jahre 1545

„Tit. XXVI. De Musica. Musicam in Academiae nostrae Paedagogio tempestive doceri simul & exerceri volumus, ut adolescentes de tanta tamque praeclara arte honorifice sentire discant. Idque exemplo Socratis, sapientissimi Philosophi, qui jam senex institui lyra non erubescebat. Tanta enim in aestimatione apud veteres musices studium semper fuit, ut qui diligentius ei operam navassent, pro vatibus ac sapientibus haberentur, pro stupidis autem, & indoctis, qui segnius eandem adiscerent. Quod tantam in hac arte virtutem reconditam esse putarint, ut tam durum tamque immanitate barbarum pectus inveniri nequeat, quod non svavissima ejus harmonia flectatur. Verum varris & admirandis hujus partis effectibus, qui a Fabio & aliis honorifice praedicantur, omissis, hoc unum duntaxat Philosophiae amatores admonendos esse rati sumus, ne parum sana quorundam judicia pro oraculis plane habeant, qui hanc humanitatis altricem artem inter nulla, nedum ullam Philosophiae partem referendam esse, magno cum supercilio pronunciant“[3].

---

[1] J. G. L. Kosegarten, Gesch. der Univ. Greifswald II 310. [2] Kosegarten, a. a. O. II 312. [3] J. C. Dähnert, Sammlung gemeiner u. besonderer Pommerscher u. Rügischer Landesurkunden ..., II 792, Stralsund 1767.

„Tit. XXVII. De Horis. Ordo praelegendi in facultate artium hic servabitur. ... Duodecima Ludimagister S. Nicolai In Paedagogio Musicam bis doceat, bis exerceat. Vitam enim e medio tollunt, qui Musicam tollunt"[1].

4. Die Statuten vom Jahre 1571

„§ 7. Die Philosophische Fakultät ... Vorbeschriebener massen kann alles in unser Universität, in dieser Facultät, was fürnemlich nöthig, und in der obbemeldeten formula reformationis zum Vorschlage weitläufig gesetzt ist, durch jetzo berührte Professores tractiret werden. So dann einer hierüber etwas begehrte, können die Magistri, denen es gelegen, gegen billige Entgeltniß horas extraordinarie dazu nehmen. Also, wo jemand in der Musica Unterricht begehrte, hat er mit dem Cantore in der Particulair-Schulen, oder andern, zu handeln. Beständige gewisse Austeilungen der Stunden unter allen und jeglichen Professoren kann in solcher Ordnung nicht geschehen, weil dieselbigen sich mit den Personen, und derselbigen Gelegenheit nach oftmalen verändern; wie denn auch die Lectiones müssen nach eines jeglichen Gaben unter den Professoribus in allen Facultäten ausgetheilet werden; ..."[2]

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität bzw. unter Beteiligung von Universitätsmitgliedern

In den Statuten von 1456 wurden folgende Vorschriften „circa missam facultatis" erlassen:

„Item perpetue mediis annis ordinari debet celebratio missae facultatis alias fraternitatis artium pro defunctis in principio decanatus cuiuslibet, scilicet in primo mense, nisi alias notabilis necessitas illam ad sequentem mensem postposuerit, in parochia collegii facultatis artium, et protunc decanus dabit in missa seruientibus campanatori ac portantibus candelas, sic tamen quod ultra florenum non exponat." ... „Item quilibet magistrorum atque baccalariorum tenetur esse in vigiliis et missa facultatis sub pena quatuor solidorum irremissibiliter decano persoluendorum."[2]

Im Jahre 1459 verleiht der Bischof Henning von Camin allen wahrhaft Reuigen, die den von der Greifswalder Universität für ihre Stifter und Wohltäter gehaltenen Vigilien, Vespern, Messen und Predigten beiwohnen, Fürbitten für jene Wohltäter verrichtend usw., einen vierzigtägigen Ablaß und eine vierzigtägige Befreiung von den auferlegten Kirchenbußen[4].

Erwähnt wird weiterhin noch, daß (1621) bei der Promotion ein Hymnus gesungen wird, daß (1624) Luthers Lied „Aus tiefer Noth" gesungen worden ist und daß (1630) ein „Chorus symphoniacus" besteht (Friedländer I 457, 467, 514).

III. Bibliothekskatalog von etwa 1482

Das „Registrum librorum facultatis artium studii gripeswaldensis" verzeichnet u. a.:

„Vnum volumen in mathematica papireum, ad asseres ligatum, continens euclidem, librum proporcionum, musicam muris, arismetricam theoricam, et tabulas alfoncii cum canonibus"[5].

IV. Lehrer und Studenten an der Universität Greifswald

Billeke, Benedikt

1456 Okt. 30 immatr.: *Item Benedictus Billeke, seruitor losten tenetur* (Friedländer, Matrikel I 5). Da Lost (s. d.) Kantor war, haben wir es bei Billeke wahrscheinlich ebenfalls mit einem Musiker zu tun.

Bucenus, Paul

1567 Apr. 21 immatr.: *Paulus Bucenus, philorhodus, Holsata, musicus, qui in artis musices honorem gratis est inscriptus* (Friedländer I 292). War Kantor der Rigaer Schule. Seine Kompotionen s. bei EQ II 221/22.

---

[1] Ebd. [2] Dähnert, a. a. O. II 830. [3] Kosegarten, a. a. O. II 300. [4] Ebd. II 85.
[5] Kosegarten, a. a. O. II 232.

Chytraeus, David

S 1551 immatr.: *doctissimus vir mgr. David Chytraeus, professor theologiae in academia Rostochiana* (Friedländer I 234). 1561 Mai 4 *habita est promotio Rostochii trium doctorum theologiae . . ., estimoniis publicis ornati sunt: mgr. David Chytraeus* . . . (Ebd. I 268). Zu Chytraeus vgl. meine Angaben unter Heidelberg, Rostock, Tübingen und vor allem Wittenberg.

Dedekind, Friedrich

1633 Apr. immatr.: *Fridericus Dedekind, dni. Henningi Dedekind, pastoris ecclesiae Forsfeldensis ad Alram ad Helmstadiam, ex Anna Bocking filius, civis academiae Helmstadiensis 26. s. Lub.* (Friedländer I 532). 1628 hatte er in Erfurt seines Vaters ΔΩΔΕΚΑΣ *musicarum deliciarum Soldaten Leben* herausgegeben (s. EQ III 161).

Dedelow, Nikolaus

S 1458 immatr.: *dns. mgr. Nicolaus Dedelow Lubecensis d.* (Friedländer I 11). Vom W 1458 an begegnet er unter den Examinatoren (Ebd. I 13). 1460 wird er genannt *collegiatus artistorum collegii, ecclesie s. Nicolai cantor et canonicus* (Ebd. I 19). W 1462 ist er Dekan der Artisten (Ebd. I 23). 1470 ist er wieder Dekan; es heißt da: *Decanatus primus magistri Nicolai Dedelow, qui reintrauit istam vniuersitatem anno domini millesimo quadringentesimo sexagesimo nono post katherine per scripta eiudem vniuersitatis, et quorundam honorabilium dominorum et fautorum suorum, specialiter reuocatus de magdeborch, vbi erat in maiori ecclesia canonicus, et in theologia lector secundarius* . . . (Ebd. I 44). War noch mehrfach Dekan und Rektor der Universität. 1485 starb er an der Pest (Ebd. I 94).

Eddeling, Peter

W 1539 immatr.: *Petrus Eddeling Passwalckcensis* (Friedländer I 201). 1544 Febr 21 *bacc. art.*: *Petrus Eddeling Pasewalcsensis* (Ebd. I 206). 1546 Juli 29 *mag. art.* (Ebd. I 212). 1549/50 begegnet unter den „publici professores“: *magr. Petrus Eddeling, grammaticae et musicae professor* (Ebd. I 229). In gleicher Funktion wird er noch erwähnt im WS 1550/51 und S 1552 (Ebd. I 232, 237).

Erdmannsdorf, Nikolaus von

W 1460 wird zum Magisterium zugelassen *Nicolaus de Ertmansdorp Missnensis* (Friedländer I 19). Eine Beischrift besagt, daß er *cantor ecclesie nuwenburgensis* war (Kosegarten II 177).

Gerngroß, Johannes

1542 Nov. 14 immatr.: *Joannes Gerngross, organista, nihil detit propter artem musicam* (Friedländer I 205.)

Gojahr, Nikolaus

1647 Sept. immatr.: *Nicolaus Gojahr, Michaelis organistae Colbergensis et Margarethae Schliefes filius, non iur.* (Friedländer II 11).

Holtzapfel, Georg

1633 Juli immatr.: *Georgius Holtzapffel, Bartholdi Holtzapffel musici organici Hervordensis ex Ilsebe Hofmans filius* (Friedländer I 536). War er auch Musiker?

Horn, Joachim

1647 Okt. immatr.: *Jochimus Horn, Jochimi musici instrumentalis Loetzensis et Annae Bunsoviae filius, ss. th. stud., iur.* (Friedländer II 13).

Kobrow, Johannes

S 1494 immatr.: *Johannes Kobrow, huius opidi intraneus solvit totum* (Friedländer I 128). War Organist der Marienkirche (vgl. Pomm. Jbb. V 57).

Lost, Konrad

1456 immatr.: *Item dns. Conradus Lost, utriusque iuris doctor, cantor Zwerinensis et canonicus Lubecensis. Ex post ad presulatum Swerinensem evectus* (Friedländer I 2). Er begegnet noch 1457 (Ebd. I 10).

Lückervitz, Joachim

1598 Jan. 19 immatr.: *Joachimus Lückervitz, studiosus artis organicae* (Friedländer I 364).

Nacke, Heinrich

1457 Jan. immatr.: *Item dns. Hinricus Nacke* (Friedländer I 6). 1460 Rektor (Ebd. I 18). 1457 begegnet er als Cantor der in diesem Jahr zur Kollegiatkirche erhobenen S. Nicolaipfarr-

kirche, deren Kanoniker nur Greifswalder Universitätsangehörige (Baccalauren, Magister, Lizentiaten oder Doktoren der oberen Fakultäten) sein dürfen (Kosegarten II 164; vgl. Ebd. II 18/19, 71). 1469 begegnet er nochmals als Kantor (Kosegarten II 172).

Nazius, Johannes

1633 Okt. immatr.: *Johannes Nazius, Cosliensis, Georgii organoedi ex Juditha Hamels filius* (Friedländer I 538).

Neander, Joachim

1561 Febr. 16 legt das Baccalaureatsexamen ab: *Joachimus Neander, Stargardensis, cantor scholae Gripswaldensis* (Friedländer I 264, 265, 267). 1566 erlangt die Magisterwürde: *Joachimus Neander, Stargardensis, rector scolae Gryphiswaldensis* (Ebd. I 289). Nicht bei EQ!

Ornitoparchus, Andreas

1518 Febr. immatr.: *Andreas Ornitoparchus, Meinigensis, mgr., d. Herbipolensis, ultima Febr.* (Friedländer I 181/82). Zu ihm vgl. unter Wittenberg und G. Pietzsch in AfMF III 322.

Runge, Jakob

W 1546 immatr.: *Jacobus Runge, Stargardiensis, ddt. l m* (Friedländer I 215). 1547 Sept.: *Adiecta est etiam ad reliquas praelectiones publicas lectio grammaticae et musicae eaque professio demandata Jacobo Rungio, Stargardensis, art. bacc.* (Ebd. I 217). 1548 Mai 8 mag. art. (Ebd. I 219). Bis zu seinem Tod am 11. Januar 1594 begegnet er unter den lesenden Professoren. Er war mehrmals Dekan, Rektor, wurde Prof. theol. und Superintendent von Greifswald (Ebd. passim).

Runge, Ludwig

W 1539 immatr.: *Ludovicus Runghe ex Greiffenberga* (Friedländer I 202). 1544 Febr. 21 bacc. art.: *Ludowicus Runge, Gryfenbergensis,* auch mit dem Zusatz: *Pomeranus de Griphenberg* (Ebd. I 206, 208). 1548 wird er erwähnt als *ludimoderator, lector grammatices et musices* (Ebd. I 220). 1549 Sept. 27: *mortuus est Ludovicus Runge, bacc., professor musicae ac moderator ludi Sancti Nicolai, peste ut putatur extinctus* (Ebd. I 227).

Basel

(eröffnet 1460)

I. Die Statuten der Artistenfakultät in Basel von 1465[1]

Lectiones pro gradu magisterii: Item musica si legantur[2].
In den Statuten von 1492 wird die gleiche Bestimmung wiederholt[3].

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität bzw. unter Beteiligung von Universitätsmitgliedern

De missa facultatis. Singulis mutacionibus decanus in primo mense officii sui celebrari faciat missam pro defunctis cum vigiliis defunctorum die intecedenti in ecclesia ubi visum fuerit expedire. Ordinet insuper decanus ut alie quatuor misse eodem die celebrentur et cuilibet celebranti vel ministranti legenti epistolam vel evangelium et rectori scolarium unus solidus Basiliensis detur. ... Decanus fac. art. studii Basiliensis notificat omnibus et singulis magistris baccalariis et scolaribus eiusdem facultatis quod dodie hora tali post meridiem vigilie et cras hora tali missa celebruntur defunctorum pro benefactoribus facultatis prefate. Unde exhortatur

---

[1] Schon vorher wird ein von der Stadt Basel angeordneter Musikunterricht erwähnt. In dem von Aeneas Sylvius 1436 geschriebenen, für die Basler nicht gerade rühmlichen, andererseits zweifellos etwas humanistisch-überheblich gehaltenen Brief heißt es: „Scientias non affectant neque peritiam gentilium literarum, ut nec Ciceronem, nec alium quemvis oratorem nominari audiverint. Neque poetarum exoptantur opera, Grammaticae tantum dant operam Dialecticaeque. Adventant multi ex vicis propioribus, qui vitam plerumque trahunt ex eleemosynis; illis datur ex publico magister, ad Grammaticam, Logicam Musicamque capessendam. Hi sunt quos postea miramur in Italia, Grammaticos eleeomosynam poscere, quorum plerique in Romana curia praelatis serviunt, opperientes beneficia quibus demum aluntur in patria."

[2] C. Chr. Bernoulli, Die Statuten d. phil. Fak. d. Univ. Basel, 1907, S. 26.

[3] Vischer, Gesch. d. Univ. Basel, 1860, S. 154.

omnes et singulos magistros baccalarios et scolares prefatos conventus eiusdem horis in ecclesia tali conveniant in vestibus decentibus et vigiliis et misse peragendis intersint, oblacionem faciant ac usque in finem permaneant sub pena quatuor solidorum prefate facultatis fisco irremissibiliter persolvendorum[1].

Auch die Eröffnung der Universität am 4. April 1460 war mit einem Pontifikalamt im Chor des Münsters feierlich begangen worden.

„Als das Symbolum gesungen war, traten die Herren Hans v. Flachsland und Peter Rot ... vor und liessen durch den Stadtschreiber die Bullen übergeben. Diese verlass der Notar. ... Der Chor sang die Antiphon ‚Veni creator spiritus'. Nach der Eidleistung des Rektors erklang als Abschluß das ‚Te deum laudamus'"[2].

Ferner wurden die Doktorpromotionen von Musik umrahmt, wie Felix Platter in seiner Autobiographie unter dem 20. Sept. 1557 berichtet. Es heißt da u. a.:

„Ich stellt mich in die untere Cathedra, D. Isaac (der Promotor) in die obere und nachdem die Bläser, so da waren, aufgeblasen, hielt D. Isaac die Oration ..." „Darauf (nach Beendigung der Promotion) die vier Bläser anfingen zu blasen und zogen in der Prozession also aus dem Saal zu der Kronen, da das Bankett angestellt war, und ging mit mir der Rektor D. Wolfgang Wissenburg, hernach der alte Herr Dr. (Bon.) Amerbach und andere Academici in ziemlicher Zahl, der Pedel vor mir und die Bläser, so durch die Gassen bis zur Herberg bliesen."

1533 wurde in Basel das „Collegium Alumnorum" gegründet, dessen Insassen die Vorlesungen der Artistenfakultät besuchen und danach sich die Grade erwerben sollten[3]. Diese Alumnen mußten sich am Ende des 16. Jahrhunderts die Mittel zur Anschaffung von Kleidern und Studienmitteln u. a. durch Saitenspiel verschaffen. Ungern scheinen sie aber an den musikalischen Pflichtstunden teilgenommen zu haben, wie aus einem Bericht des Universitätsmusiklehrers Marschall hervorgeht. Deshalb wurde am 25. November 1601 beschlossen, daß jeder, „der Stipendien oder irgend welche Benefizien vom Rat oder akademischen Senat genieße, an den gewohnten Tagen die Gesangsübungen im Münster besuchen müsse wie zu der Zeit, wo er noch Schüler des Gymnasiums gewesen sei"[4]. Diese Bestimmungen mußten später immer wieder erneuert werden.

Die Alumnen wurden in früherer Zeit auch zur musikalischen Ausgestaltung der Promotionen herangezogen.

„In das Künftige soll ein Musicus ordinarius entweder mit seinem instrumento Musico die Musicam bei den Promotionibus exercieren oder aber mit vier Knaben aus der Schul und etlichen Alumnis einen Psalm singen. Dafür soll ihm von dem Candidaten neben der Mahlzeit, dazu er geladen wird, ein Reichstaler bezahlt werden"[5].

III. Lehrer und Studenten an der Universität Basel[6]

Adelmann von Adelmannsfelden, Bernhard

1476 immatrikuliert. Studierte auch in Heidelberg und Ferrara. 1515 Kantor in Eichstett. Näheres s. unter Heidelberg.

Amerbach, Bonifacius

geboren 3. IV. 1495 in Basel, Schulbesuch daselbst und in Schlettstadt, 1508 in Basel immatrikuliert, 1513 in Freiburg i. Br. immatrikuliert, wo er mit Kotter und Sixt Dietrich bekannt wurde, 1519 vorübergehend in Basel, 1520 studiert er in Avignon, geht im folgenden Jahr wegen der dort grassierenden Pest wieder nach Basel, studiert 1522—1524 erneut in Avignon, promo-

---

[1] Statuten v. 1465 ed. Bernoulli, a. a. O. S. 13.

[2] Hürlin, P. v. Andlau, Straßburg 1897, S. 55.

[3] E. Vischer, Das Collegium Alumnorum in Basel, in: Aus 5 Jhh. schweiz. Kirchengesch., Basel 1932, S. 94, 121. [4] Ebd. S. 150. [5] Ebd. S. 151.

[6] Da die Matrikeln noch nicht veröffentlicht sind, sind die folgenden Angaben selbstverständlich unvollständig und ergänzungsbedürftig.

viert dort 1525 und tritt, wahrscheinlich im Februar 1525, die juristische Professur in Basel an. 1548 gibt er sie auf (W. Merian, Bon. Amerbach und H. Kotter in Basler Zs. f. Gesch. u. Altertumsk. XVI 144ff. Daselbst 146ff. s. auch über „Amerbach als Musikfreund“ und „Die Amerbachische Bibliothek“). In der Amerbachischen Bibl. befanden sich u. a. die Musiktraktate B. Praspergers, S. Mareschalls, die Neuausgabe der „Musica Boethi“ durch Glarean, die „musica practica“ Fr. Gafforis, das „Compendiolum musicae“ H. Fabers, das „Dodecachordon“ Glareans, die deutsche Übersetzung dieses Werkes, die „Musica getütscht“ des S. Virdung sowie mehrere anonyme Traktate. Wichtig wäre es vor allem, die in dem alten Amerbachischen Katalog mit E. 1.20 bez. Handschrift wieder ausfindig zu machen, was Merian (a. a. O. S. 156, Anm. 2) leider noch nicht geglückt ist. Sie enthält nämlich u. a. *Musicae doctrinae folia quatuor patentia Basilae per Henrichum Petri a° 1557 edita, in quorum primo habetur Phil. Melanchthonis carmen in laudem inclytae urbis Torgae cum figura excellentium musicorum gentilium et sacrorum adjectis distichis Adami Siberi carmen 40 Georgij Fabricij Pauli Dolscij in laudem musices, cum eiusdem definitione nominis et rei, divisione et subdivisione, causisque efficientibus, et cognatis specibus. Tria modulandi genera, ex Procli commentario in Timaeum Platonis. Cum M. Matthaei Coleri carmine in laudem artis harumque IV tabellarum.*

Andrechin

über diesen im 15. Jh. in Basel wirkenden Musiktheoretiker konnte leider immer noch nichts in Erfahrung gebracht werden.

Bertold, Johannes

1463 wird im Dienst des Herzogs Sforza zu Mailand erwähnt: *mag. Joannes Bertoldus de Basilea citarista familiaris ducalis* (Arch. stor. Lombardo XIV, 1887, S. 53). Möglicherweise hat auch er in Basel studiert.

Bildstenius, Joh. Gabriel

lebte um 1588 in Basel und gab dort 1596 ein „Syntagma philipporameum artium liberalium“ heraus, in dem sich auch ein Abschnitt über Musik befindet. Vgl. EQ II 43. Möglicherweise identisch mit dem 1623 in Freiburg i. Br. immatrikulierten Joh. Gabr. Biltstein (s. d.).

Eptingen, Ludwig von

wie Küenfels (s. d.).

Freygius, Joh. Thomas

Verf. eines Werkes „Paedagogus“, dessen 5. Buch über Musik handelt, und einer Vorrede zu Beurhusius' „Erotematum musicae“ (vgl. EQ IV 68). Kam 1567 nach Basel, wo er 1568 *dr. iur.* wird und 1575 sowie 1582/83 wieder in Basel begegnet. Über ihn, der auch in Freiburg i. Br. studierte, s. unter Freiburg Abs. II.

Glarean, Heinrich

kam nach Basel im J. 1514 und veröffentlichte dort sein Dodekachordon, seine Isagoge und seine Neuausgabe der Schriften des Boetius. Zu ihm vgl. u. a. SIMG X 539 sowie unter Köln, Freiburg i. Br., wo die wichtigsten Daten genannt sind.

Groß, Jakob

war 1501ff. Münsterorganist (Wackernagel, Gesch. d. Stadt Basel II 2, S. 175*. Mitglied der Universität?

Grynäus, Simon

las an der Univ. Basel über Musik (Moser, Gesch. d. dt. Musik I 421). Zu seiner Wertschätzung der Musik und insbesondere der Werke Sixt Dietrichs vgl. SIMG X 545.

Hans von Basel

Basler Münsterorganist (vgl. Freiburger Diözesanarch., NF XIV 36). Angehöriger der Universität?

Holzach, Oswald

Verf. einer Orgelschule aus dem J. 1515 (B. Basel, Ms. F VI 26). Angehöriger der Universität?

Iselin, Ludwig

Schreiber zweier Lautenhefte (B. Basel, Ms. F X 11 u. F IX 23), deren eines aus dem J. 1575 stammt, also wohl aus seiner Basler Studienzeit, denn er begegnet später als Professor der Jurisprudenz in Basel (vgl. SIMG X 544).

Keck, Johannes

geboren 1400 in Giengen, Studium in Wien, 1429—1431 *Magister* der Fak. Art., 1432 *Cursor biblicus*, 1434 *bacc. theol.*, kam 1434 nach München, ging 1441 nach Basel, wo er der Kurien-

universität angehörte und sich viele Auszüge aus philos. und theol. Hdss. anfertigte, 1442 trat er in das Tegernseer Kloster ein und starb 1450 daselbst an der Pest (V. Redlich, Tegernsee und die dt. Geistesgesch. im 15. Jh. in Schriftenreihe z. bayr. Landesgesch. IX 117—121 et passim; ders.: Eine Univ. auf dem Konzil in Basel in Hist. Jb. XLIX 93—101). Eine Sammlung „Flores cronicorum fratris Joh. Kekch mgri in theologia" in der Stiftsbibl. Melk, ms. F. 36f., 271—277. Sein bei Gerbert III 319—329 abgedrucktes „Introductorium Musicae" soll 1442 entstanden sein, also wohl während seiner Basler Zeit (s. o.). Vgl. EQ V 331.

Keinspeck, Michael

Verf. des „Lilium Musicae plane" (s. EQ V 334), über das er um 1496 an der Basler Universität las (vgl. Explicit).

Küenfels, Berchthold von

1491 Sänger und Ministrant bei der Messe zur Inthronisation des Abtes Arnold von Rotberg in Basel (vgl. SIMG Y 534), vielleicht auch Universitätsangehöriger.

Lenzburg, Fridolin von

studierte erst in Erfurt, dann in Freiburg i. Br., wo er über Musik las, und schließlich in Basel (s. unter Freiburg).

Ludwig

1462 und 1472 war Münsterorganist *her ludwig der orgenlist* (Stöcklin, Joh. VI. von Venningen, 1902, S. 264). Angehöriger der Universität?

Marschall, Samuel

stammte aus Tournai, wurde 1576 nach Basel an die Universität als Musiklehrer berufen. Gleichzeitig bekleidete er die Stelle des Münsterorganisten. Verf. einer „Porta musices" (1589) und einer kleinen theoretischen Abhandlung, die er seinen ‚Melodiae suaves" von 1622 beifügte. Er starb wahrscheinlich 1641. Zu ihm, seinen Pflichten als Universitätsmusiklehrer usw. vgl. Nef, Die Musik a. d. Univ. Basel, 1910, S. 9ff., SIMG X 549f. und Vischer, Das Coll. Alumnorum, a. a. O. S. 150f.

Meyer, Gregor

war der Vorgänger Marschalls im Organistenamt (seit 1561) und hat möglicherweise auch damals schon an der Universität oder im Coll. Alumnorum über Musik gelesen. Zu ihm vgl. SIMG X 548/49 und Nef, Die Musik a. d. Univ. Basel, a.a. O. S. 9.

Michael

1443 Münsterorganist: *mag. Michael organista sacerdos* (Tonjola, Basilea sepulta retecta continuata, Basel 1661). Angehöriger der Kurienuniversität?

Pellikan, Conrad

las 1502 und 1508 als *lector theologiae* u. a. „Margaritam Philosophicam" im Barfüßerkloster. Zu seinen Studien s. unter Heidelberg.

Platter, Felix

über seine Promotion s. oben unter II. — Zu seiner Musikliebe und Pflege der Tonkunst s. SIMG X 543.

Prasberger, Balthasar

sein bekanntes Lehrbuch des gregorianischen Gesanges erschien 1501 in Basel und war ausdrücklich zum Gebrauch an der Univ. bestimmt (Nef, Die Musik a. d. Univ. Basel, a. a. O. S. 5). Wolfg. Trefler schreibt in seinem 1515 abgeschlossenen Katalog der Bibl. des Jakobsklosters zu Mainz (Beih. z. Zentralbl. f. Bibliothekswesen XLIII 73) über ihn: *Balthasar Mersburgensis, natione Teutonicus, arcium professor eximius probe, qui longo tempore Basiliense gimnasium sua doctrina et erudicione illustravit ac multos discipulos exactissime erudivit, immo et mens olim in dialectica apud eandem urbem preceptor fuit, vir undecumque doctissimus et scientia valde clarus, in scripturis cum divinis tum humanis atque philosophicis apprime eruditus, cicerianus eloquio, moribus honestus, conversatione humanissimus et talis, qui neminem alienum existimare solitus est. Scripsit nonnulla multaque in libros Aristotelis ac reliquorum quarumvis professionum commentatus est. Vivit adhuc varia scriptans sub Maximiliano Romano imperatore anno, quo hec scribimus MCCCCCXI, ex cuius opusculis, quibus nomen nobilitavit suum, habemus: In musicam cantus Gregoriani li. I.*

Reuter, Caspar

Basler Münsterorganist (Fluri, Orgeln u. Organisten in Bern ..., S. 18). Angehöriger der Universität? Vgl. auch SIMG X 535.

Salandronius, Jakob

ludi magister scolae divi Theodori (SIMG X 545). Angehöriger der Universität?

Schoepfius, Thomann

Schulmeister zu St. Peter und Musiklehrer des Felix Platter (SIMG X 543). Angehöriger der Universität?

Slierbach, Hans

1529 Basler Münsterorganist (Wackernagel, Gesch. d. Stadt Basel II 2, S. 175*). Angehöriger der Universität?

Seheim, Peter

war vor 1493 Basler Münsterorganist (Wackernagel, a. a. O. II 2, S. 175*). Angehöriger der Universität?

Sigrist, Johannes

studierte in Basel und Siena und war später Kantor und Scholaster an St. Thomas in Straßburg. Identisch mit dem in Freiburg i. Br. (1465) immatrikulierten Joh. Sigrist?

Sömlin, Anton

1484—1501 Basler Münsterorganist (Basler Zs. f. Gesch. u. Altertumsk. V 99). Angehöriger der Universität? 1508 ist er Münsterorganist in Freiburg i.Br. (Ebd.).

Stoffeln, Johannes Ulrich von

wird 1475 in Rom als cantor Basiliensis erwähnt. Zu seinen Lebensdaten vgl. Knod, Deutsche Studenten in Bologna ..., S. 557.

Wiler, Franz

war Komponist, Musiktheoretiker, Dichter und Prediger; ehemals Barfüßer in Zabern, später Lektor des Basler Konvents. Vgl. Knepper, Das Schul- u. Unterrichtswesen im Elsaß, S. 76, Beitr. z. Gesch. Basels II 172, III 163, Pellikan, Chron. 27, Wackernagel, Gesch. d. Stadt Basel III 138/39 und Trithemius.

Freiburg i. Br.

(Eröffnung 1460)

I. Statuten, Musik bei Feierlichkeiten der Universität usw.

Da bisher nur die Matrikel der Universität veröffentlicht vorliegen, die sehr wichtigen Protokolle des Senates und der Artistenfakultät dagegen noch nicht herausgegeben wurden, können vorläufig die genauen Belege über die Musikvorlesungen sowie die Musikpflege durch die Universität nicht erbracht werden. Man weiß jedoch mit Bestimmtheit, daß von Anfang an Musikvorlesungen als Pflichtvorlesungen für das Magistratsexamen angesetzt waren und auch abgehalten wurden, denn schon bei der Austeilung der Lehrfächer am 1. September 1465 wird Mag. Andreas Silberer beauftragt, musicam zu lesen[1]. Die gleichen Verordnungen begegnen später immer wieder[2].

Zur Musikpflege in Freiburg i. Br. vergleiche weiterhin das Badische Archiv z. Vaterlandskunde, ed. Mone, II (1827), in dem wichtige Urkunden der Meistersinger mitgeteilt werden, die Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins XIV 489 und XVII 128 (wichtige Notizen über Pfeifer, Kirchengesang, Orgelbau und Organisten) sowie Schreibers Gesch. d. Stadt Freiburg III 259, in der ebenfalls Nachrichten über Orgelbauer beigebracht werden.

---

[1] Schreiber, Gesch. der Alb.-Ludwigs-Univ. zu Freiburg i. Br., S. 51.

[2] Ebd. S. 68 u. 251/52.

II. Lehrer und Studenten an der Universität Freiburg

Amerbach, Bonifacius

wurde 1513 immatrikuliert. Näheres unter Basel, wo er ebenfalls studierte.

Berckhofer, Wolfgang

1543 Dez. 11 immatr.: *Volphgangus Berckhofer ex Weilheim Laicus Augustinensis dioc.* (Mayer S. 339). *W. B. de Schongaw studens Ingolstadt. comparens petit admitti ad gradum bacc. . . ., . . .* (Ebd.) *complevisset 10 menses . . . 13. V. 1544* (Prot. fac. art.) *Bacc. art. 7. Juni 1554. W. B. cantori scholae trivialis hic Friburgi . . . stipendium a dominis tanquam indigno aufertur 13. Dez. 1545* (Prot. sen).

Bieler, Christian

1579 Juli 27 immatr.: *Christianus Bieler Neyenburgensis dioc. Constant.* (Mayer 578). Bacc. art. 18/1. 1581, vor 1593 magr. Chr. Bueler, Schulmeister u. Organist in Rheinfelden, Besz. d. Hauses z. Rosenkranz (Ebd. Anm.).

Biltstein, Joh. Gabriel

1623 Apr. 25 immatr.: *Joan. Gabriel Biltstein Marispurgensis Acronianus* (Mayer 831). Möglicherweise identisch mit dem Musiktheoretiker Joh. Bildstenius. Vgl. EQ II 43.

Bock, Lorenz

1460 Okt. 8 immatr.: *Laurencius Bock de Friburg* (Mayer 9). *Bacc. art.* 1463/64 (*L. B. dictus Pictor de Fr.*), *mag. art.* 26/1. 1475, *dec. fac. art.* 1481 (Ebd. Anm.). Las in Freiburg über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Cretz, Johannes

1556 Nov. 20 immatr.: *Johannes Cretz ex Zella Ratolphi dioc. Const laic.* (Mayer 421). *Bacc. art. in angaria nativitatis dni 1557* (Ebd. Anm.). 1553 nennt er sich *Ludiliterarius moderator apud Cellam Ratoldi ad Venetum lacum sitam* und gibt als solcher ein *Compendium introductio in choralem musicam* heraus. Vgl. EQ III 103.

Dettinger, Christoph

1543 März 14 immatr.: *Cristofforus Dettinger ex Fryburgo laicus dioc. Const.* (Mayer 335). Verzichtet 1552 auf die Stelle eines Kantors a. d. Lateinschule in Freiburg (Ebd. Anm.)

Dietrich, Sixt

1509 Sept. 23 immatr.: *Sixtus Dietrich de Augusta* (Mayer 189). Der bekannte Komponist.

Döbeler, Georg

1549 31/10.: *venerabilis ac perdoctus M. Georgius Döbeler resignavit Dominis lecturam vicariam Quadruvii* (Schreiber, Gesch. d. Univ. 252 Anm.). Er hatte demnach auch über Musik gelesen. In der Matrikel konnte ich ihn nicht finden.

Dumpard, Johann

1534 Juili 20 immatr.: *Joannes Dumphart Friburgensis laicus* (Mayer 289). *Bacc. art. in ang. nat.* 1535, *mag. art. in ang. nat.* 1537, erhält die *lectio linguae graecae* 8/3. 1538, die *lectio difficilium tractuum dialectices* und wird *conventor burse* 16/10. 1540, wiedererwählt 7/6. 1542, *dec. fac. art.* 1540/41, Vizerektor in Mengen 1541, Offizial und Generalvikar in Straßburg 1542, Prof. der Institutionen in Freiburg 1543, Kodizist 1544, Rektor 1544/45, 1547, *dec. fac. iur.* 1544, 1546/47, 1547/48, resigniert *lecturam codicis* 7/10. 1548, darauf Generalvikar in Konstanz (Ebd. Anm.). Er las über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Eliner, Christoph

1538 Aug. 17 immatr.: *Christofferus Eliner ex Messkirch laicus* (Mayer 316). *Famule burse* 22/5. 1540, *bacc. art. in ang. pent.* 1540, *mag. art.* 1542/43, *dec. fac. art.* 1550/51, *bacc. bibl.* 26/1. 1549, *bacc. sent.* 28/3. 1550, *bacc. formatus* 1551, in Padua *dr. theol.* 1553, *rec. ad consil. fac. theol.* in Freiburg 27/9. 1553, *extraord.* 1556, *primarius fac. theol.* 1559, *dec. fac. theol.* 1554, 1554/55 und noch siebenmal bis 1574, Rektor 1552/53 und weiter zwölfmal bis 1570/71, 1566 vicerector, gestorben 19/1. 1575 (Ebd. Anm.). 15/11. 1543: *Contulit Univ. per modum substitutionis lectionem Arithmetices et Musices Mag. Christophoro Eliner usque ad reditum M. Melchioris* (Mülhauser) *sub salario hactenus M. Melchiori praestito* (nach Prot. Univ. in Schreiber, Gesch. d. Univ. 252).

Enk, Moritz

1556 Juli immatr.: *Mauritius Enk Alstettensis dioc. Const. laicus* (Mayer 419). *Bacc. art. in ang. pent.* 1557 (Ebd. Anm.). Er studierte auch in Dillingen und Paris. Pfarrer in Wyl. Setzte sich für Figuralgesang im kath. Gottesdienst ein und schrieb eine „Dissertatio de cantu figurali" (Mscr. 443, Stiftsbibl. St. Gallen). Vgl. EQ III 341.

Fabri, Valentin

1536 Juni 1 immatr.: *Valentinus Fabri Mindelheimius pbr. dioc. Const.* (Mayer 302). In Tübingen immatr. 16/11. 1530; *mag. art.* in Freiburg in ang. nat. 1537, erhält die *lectio grammaticae sive paedagogium* 8/3. 1538. *Bacc. bibl.* 30/8. 1544, 1549 Prediger zu St. Stephan in Konstanz, gestorben 1551 (Ebd. Anm.). Er las über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Freigius, Johannes Thomas

1554 Juli 26 immatr.: *Johannes Thomas Frygius Fryburgensis laicus* (Mayer 404). Geboren 1543, *bacc. art. in ang. s. cruc.* 1557, *mag. art. c. fest. nat.* 1559, *rector scholae Altdorfianae*, liest 1562 niedere Dialektik, erhält 1564 die Professur der latein. Grammatik, geht 1567 nach verschiedenen Streitigkeiten nach Basel, dort *dr. iur.* 1568, kehrt nach Freiburg zurück 1570, erhält dort die Ethikprofessur am 25/7. 1571, geht wegen neuer Streitigkeiten wieder nach Basel im J. 1575, wird Rektor des Altdorfer Gymnasiums 1576, kehrt nach Basel zurück 1582 und stirbt 1583 an der Pest (Ebd. Anm.). Er veröffentlichte 1582 in Basel ein Werk „Paedagogus", dessen 5. Abhandlung lautet: De Musicae elementis primis", und schrieb zu Beurhusius' „Erotematum musicae" (1580) die Vorrede (vgl. EQ IV 68).

Glarean, Heinrich

1529 März 29 immatr.: *Dominus Heinricus Glareanus artium mgr., ut asseruit, atque poeta laureatus* (Mayer 273). Geboren im Juni 1488, studierte in Köln (1506), wo er 1510 *mag. art.* und 1512 *poeta laureatus* wurde, ist an der Basler Universität 1514—1517, 1517 an der Pariser Univ., 1520 oder 1522 wieder in Basel und schließlich Lehrer in Freiburg 1529—1563. Gestorben 28/3. 1563. Der bekannte Musiktheoretiker.

Greyther, Mathäus

1510 Dez. 31 immantr.: *Matheus Greyther de Aichach Augustens. dioc.* (Mayer 195). Der bekannte Komponist und Musiktheoretiker (vgl. EQ IV 364/65 sowie Vogeleis, Bausteine u. Quellen . . ., 1911, S. 247—252).

Hagen, Wolfgang

1523 Okt. immatr.: *Wolfgangus ab Hagen Treverens. can.* (Mayer 264). Wahrscheinlich identisch mit dem Wolfgang Hagenius, dessen „Brevis necnon elegans artis musicae introductio" von 1555 sich auf der Bayer. Staatsbibliothek befindet.

Kesslin, Johannes

1463 Aug. 15 immatr.: *Johannes Keslin de Lemberg Spirens. Dioc.* (Mayer 24). *Bacc. art.* 1465, *mag. art.* 1466/67, *dec. fac. art.* 1474, 1473 18/2. *ad regendam bursam magistri Johannis Kaltendal de Leonberg* präsentirt und zugelassen, trat später in die Kartause in Freiburg ein, wurde dort Prior, war zwischendurch in der Kartause Gaming (N.-Österreich) und starb 1502 in der Kartause bei Freiburg (Ebd. Anm.). In Freiburg las er über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Kleindienst, Nikolaus

1460 Apr. 28 immatr.: *Dominus Nicolaus Klaindienst vicarius perpetuus eccl. sancte Perpetue in Adelhusen, art. bacc.* (Mayer 4). *Bacc. art.* war er 1440 in Wien geworden, *mag. art.* wurde er in Freiburg 1462 (Ebd. Anm.). Er las über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Knapp de Reutlingen, Johannes

1460 Nov. 2 immatr.: *Magr. Johannes Knapp de Reutlingen* (Mayer 11). Als *Clericus dioc. Constant.* 1459 *mag. art.* u. *regens* der Univ. Wien, *mag. fac. art.* 1460/61, *dec. fac. art.* 1466, seit 1479 i. d. Juristenfak., *s. s. canonum dr. et professor*, Rektor 1480, *dec. fac. art.* 1491/92, 1495/96, kauft 1488 in Freiburg das Haus zum hohen Turm, legt 1495 seine Stelle nieder und heiratet (Ebd. Anm.). Er las über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Knoll, Konrad

1471 Julii 31 immatr.: *Conradus Knoll de Groningen Spirens. dioc., bacc. (art.) univ. Erfordiens..* (Mayer 49). Berühmter Arzt in Freiburg, geb. 1450, in Erfurt immatr. 1463/64, matr. fac. art 1471/72 als *bacc. Erfordens., mag. art.* 1472/73, *dec. fac. art.* 1476, resigniert als *conventor burse* 11/2. 1478, Rektor d. Lateinschule 1478, Lehrer d. med. Fak. 1489, Rektor 1490/91, gestorben um 1493 (Ebd. Anm.). Er las über Musik (Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Lenzburg, Fridolinus de

1465 XVI kal. Maii immatr.: *Magr. Fridelinus de Lenzburg Const. dioc., promotus in Universitate Erfordensi, depost receptus ad regentiam universitatis Basiliens* (Mayer 30). *Dec. fac. art.* 1467, 1472, *syndicus seu procurator univ.* 30/5. 1471 (Ebd. Anm.). Er las über Musik (vgl. Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Luscinius, Othmar

S 1529 immatr.: *Otomarus Luscinius d. d. doctor* (Mayer 275). In Straßburg geb. 1487, studierte in Heidelberg 1494, wird dort *bacc. art.* 1496, begegnet dann an den Universitäten Löwen, Paris, Padua und Wien, in Straßburg 1514 Organist an St. Thomas, Lehrer und Priester, vicarius eccl. s. Thomae Arg. 17/8. 1517, Lektor zu St. Ulrich und St. Afra in Augsburg 1522/23, Münsterpfarrer in Freiburg 1528, gestorben 1537 (Ebd. Anm.). Der bekannte Komponist und Theoretiker (vgl. auch EQ VI 253/54).

Marius, Gallus

1536 Okt. 18: *Mag. Gallus Marius sibi lectionem Arithmetices et Musices prorogari petiit. Decretum sub priori suo stipendio continuet dictam lectionem* (Schreiber, Gesch. d. Univ. 251).

Meyer, Christoph

1555 Apr. 30: *Christophorus Meyer Mörsburgensis Cantor Friburgensis et ... facultati supplicarunt, ut Grammatices Lectio sibi remitteretur, ut eam complere non astringerentur; allegantes causam, quod ea hora qua Grammatica legitur, in scholis essent occupati.* Er wurde sofort Bacc. art. (Schreiber, Gesch. d. Univ. 167). In der Matrikel konnte ich ihn nicht finden.

Mühlhauser, Melchior

1536 Apr. 20 immatr.: *Melchior Mülhusius ex Caesaimonte* (Mayer 300). *Bacc. art. in ang. cruc.* 1537, *mag. art.* 24/6. 1539, *dec. fac. art.* 1546, erhält die *lectio mathematices* am 30/4. 1540, *totum quadrivium* 16/10. 1546. 23/1. 1550 in die medizin. Fak. aufgenommen. Bis 1555 Prof. der Medizin in Freiburg, dann erzbischöfl. Leibarzt in Salzburg (Ebd. Anm.). Über seine Musikvorlesungen vgl. Schreiber, Gesch. d. Univ. 252 Anm.

Nicolasius (Nicolaus), Georg

1557 Aug. 22 immatr.: *Jeorgius Nicolaus Byberazensis laicus* (Mayer 425). Er studierte in Dillingen, war 1590 Schulvorstand in Munderkingen, Vorstand der Partikularschule in Freiburg 1596—1612, Lehrer der Poetik 1612 und der Rhetorik sowie der griech. Sprache 1615, und starb 1630 oder 1632 (Ebd. Anm.). Er gab 1607 in Freiburg heraus „Rudimenta musices brevissima methodo compacta“ (vgl. EQ VII 197).

Regius, (Rieger), Udalricus

1523 Okt. 1 immatr.: *Udalricus Rieger ex Ehingen diocesis Constantiensis* (Mayer 264). *Bacc. art. in ang. nat. dni* 1524, *magr.* 1525/26, *dec. fac. art.* 1535, 1536/37, 1538/39, lehrt Hebräisch, Geometrie und Astronomie. *Conventor burse pavonis* 29/12. 1530, die er am 24/7. 1534 resigniert. *Bacc. bibl.* 28/9. 1535, *bacc. sent.* 27/10. 1536, *regentiam et decanatum resignat* 2/3. 1539. Er stirbt als Münsterpfarrer 1540 (Ebd. Anm.). 1527 16/11.: *Udalricus Regius artium Magister in domo Sapientiae rogavit pro lectura Mathematicae, Arithmeticae et Musicae, per obitum Magistri Matthiae Staehelin vacantis* (Schreiber, Gesch. d. Univ. 251).

Reiner, Jakob

1597 Aug. 20 immatr.: *Jacobus Reiner Alschusanus* (Mayer 686). Vielleicht der um die Mitte des 16. Jhs. geborene Kirchenmusiker und Komponist, der Musikdirektor im Kloster Weingarten war und am 12. Aug. 1606 starb. Zu diesem vgl. EQ VIII 178/79.

Reisch, Gregor

1487 VIII kal. Nov. immatr.: *Gregorius Rusch de Balingen Const. dioc.* (Mayer 87). *Mag. art.* 1489/90, in Ingolstadt immatr. 1494, in der Kartause bei Freiburg seit 1496, daselbst Prior 1502, gest. am 9/5. 1525. Der Verfasser der bekannten Marg. philos. (Ebd. Anm.).

Schreck, Johann

aus Eßlingen. 1535 Sept. 12: *M. Joann. Schreckius lectionem suam Arithmetices ac Musices prorogari petiit. Decretum sub priori suo stipendio continuet dictam lectionem* (Schreiber, Gesch. d. Univ. 251). In der Matrikel nicht auffindbar.

Sigrist, Johannes

1465 Mai 7 immatr.: *Magr. Johannes Sigrist de Ruffach Basil. dioc.* (Mayer 31). Ein Jo. Sigrist studierte in Basel und Siena und war später Kantor und Scholaster des Kapitels S. Thomas in Straßburg (Ebd. Anm.).

Silberer, Andreas

1463 Mai 25 immatr.: *Andreas Silberer alias Wassertrüb de Wila Spirens. dioc.* (Mayer 23). *Bacc. art. Wienens., mgr.* 1463/64, Lehrer der Musik in Freiburg, Vorstand der Lateinschule in Überlingen 1476. In Tübingen immatr. 1477/78, will 1486 zur Regentia der Artistenfakultät in Freiburg, wird aber nicht zugelassen *quod defectuosus in membris suis extiteret ac morbosus inde ipsis magistris nauseabilis esset* (Ebd. Anm.).

Staehelin, Matthias

1526 Rektor, *art. mag.* und *s. theol. bacc.* (Mayer 269). Datum der Immatrikulation und der Prüfungen noch nicht aufgefunden. Er las über Musik (s. unter Regius). 1522/23 war er *dec. fac. art.*

Stierzel, Konrad

S 1460 immatr.: *Dominus Conradus Stierzel de Kizingen artium mgr.* (Mayer 4). Geboren um 1434, in Heidelberg immatr. 1453/54, daselbst *bacc. art.* 1456, *mag. art.* 1458, *dec. fac. art.* in Freiburg 1464/65, Rektor 1469 und 1478/79, *s. s. canonum dr.*, 1475 Rat des Erzherzogs Sigismund, gest. 1509 (Ebd. Anm.). Er las in Freiburg über Musik (vgl. Schreiber, Gesch. d. Univ. 68).

Vilonius, Jakob

1552 Dez. 1 immatr.: *Jacobus Vilonius organista Möthensis laicus mgr. artium ut asserit* (Mayer 394). *Adm. ad. lic. in utr. iure* 1561 Nov. 3, erhält 1563 März 22 die *secundaria canonum professio,* 1585 *primarius, dec. fac. iur.* ab 1563/64 mehrfach, gestorben 4/1. 1592 (Ebd. Anm.).

Wannenmacher (Vannius), Johann

aus Neuenburg a. Rh. gebürtig, war 1513 Chorherr und Kantor an St. Nikolaus zu Freiburg i. Br., gestorben 1551 zu Interlaken. Näheres über diesen Komponisten bei Riemann, Lexikon 1889. In der Matrikel konnte ich ihn bis jetzt nicht auffinden.

Wilberg, Anthonius von

1546 Dez. 11 immatr.: *Anthonius a Wilberg* (Mayer 356). Geb. 1530, in Heidelberg (s. d.) immatr. am 4/7. 1545, in Köln (s. d.) März 1553, als *can. Wormac.* in Bologna 1556, in Rom 19/7. 1558, *can. eccl. Mogunt.* 1559, *provisor Erfurt.* 1572, gest. 16/2. 1594 *liberalium artium ac imprimis musices summus cultor* (Ebd. Anm.).

Ingolstadt

(gegr. 1472)

I. Die Statuten der Artistenfakultät

In den ältesten Statuten der Artistenfakultät vom Jahre 1472 wurde festgesetzt, daß zur Erlangung des Baccalaureates u. a. Musica Myris nicht obligat sein solle, eine Verordnung, die deutlich gegen die Wiener Statuten gerichtet war[1].

Aber schon in der neuen Lektionsordnung der Artisten vom Jahre 1478 wird sie für die Baccalauren vorgeschrieben. Sie gehört zu den „publicae lectiones", die um 11 Uhr gelesen werden[2].

In der Lektionsordnung von 1487 wird ihr Studium auf drei Wochen festgesetzt. Sie soll in der Zeit vom 3. Februar bis 9. März um 2 Uhr (eventuell um 11 oder 1 Uhr) gelesen werden[3].

Die gleiche Bestimmung enthält die Lektionsordnung von 1492. Das Honorar für diese Vorlesung wurde auf 2 Groschen festgesetzt[4].

Die Namen der Lehrer für Musik werden in allen diesen Verordnungen nicht genannt.

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität

Die Matrikel verzeichnet unter dem 4. Mai 1556: „Item dem organisten das er zu dem Rector geschlagen 1 ba. 2 kr."[5].

Vielleicht beziehen sich auch die beiden folgenden Briefe auf die Musikpflege an der Universität.

---

[1] Vgl. Prantl, Gesch. der Maximiliansuniversität ... I (1872), S. 57/58, 77 und II, 50.
[2] Ebd. I, 83; II, 88. [3] Ebd. II, 94/95. [4] Ebd. II, 109.
[5] G. Freih. v. Pölnitz, Die Matrikel der Ludwig-Max.-Universität ..., München 1937, S. 746.

In den „Annales Ingolstadiensis acad." bemerkt Mederer zum Jahre 1516 (I, 101/02):

„,... alteras literas misit (Des.) Erasmus (Rotterdamus) ad eundem Rhegium nostrum nonis Martiis eiusdem anni, quibus pro Academia Ingolstadiensi sui loco Henricum Glareanum commendat, laurea caesarea insignem, in mathematicis eximie doctum ..."

1580 schreibt Albert Hunger, Prof. der Theologie in Ingolstadt, an Veit Krepser, den Vizekanzler des Erzbischofs von Würzburg:

„,... Porro mitto eidem Excell. Tuae libelli cujusdam mei exemplum istud. ... Est is quidem Norimbergensis, sed bene Catholicus, liberalium artium Magister et egregius Musicus. Quod si istic aut in vicinia vacaret conditio aliqua honesta, ex qua ipse se atque conjugem suam aliquanto commodius posset sustentare, quam nunc hic sustentat, valde rogatam Excell. T., ut eum vel mea causa promoveret. Certe, ut mihi jam per annos aiiquot notus est, non deerit officio suo, quodcunque tandem vel tanquam Mgr. artium vel tanquam Musicus adeptus fuerit (vgl. Virorum doctorum epp. selectae ..., ed. Th. Fr. Freytag, Lips. 1831, S. 177).

III. Lehrer und Studenten an der Universität Ingolstadt

Aichinger, Gregor

1578 Nov. 2 immatr.: *Gregorius Aichinger Ratisponensis artium studiosus 48 n* (G. Freih. v. Pölnitz, Die Matrikel der Ludwig-Max.-Universität ..., München 1937, S. 1057; künftig abgekürzt: v P). Zu ihm vgl. D. Mettenleiter, Musikgesch. d. Oberpfalz, Amberg 1867, S. 30—39 und Mosers Musiklexikon.

Berckhofer, Wolfgang

1541 Juli 21 immatr.: *Wolffgangus Perckhofer ex Weylhayn* (v P 572). 1543 Dez. 11 wird in Freiburg i. Br. immatr.: *Volphgangus Berckhofer ex Weilheim laicus Augustinensis dioc.* (H. Mayer, Die Matrikel d. Univ. Freiburg i. Br. I, 339). Dort heißt es weiter: „*W. B. de Schongaw studens Ingolstad. comparens petit admitti ad gradum bacc. ..., ... ibid.* (sc. Ingolstad.) *complevisset 10 menses ... 13. Mai 1544* (Prot. fac. art.). *Bacc. art. 7 Juni 1544*; *W. B. cantori scholae trivialis hic Friburgi ... stipendium a dominis tanquam indigno aufertur 13. Dez. 1545* (Prot. sen.)."

Besold, Christoph

1635 zum Churfürstl. Rat und Prof. des Staatsrechtes an der Univ. Ingolstadt ernannt. — *1577 zu Tübingen, wo er auch studierte (1591 März 12 immatr.: *Christophorus Besoldus Tubingensis*, vgl. Hermelink, Die Matrikeln d. Univ. Tübingen, S. 682, N° 58). † 1638 Sept. 15. — Zu seinen musikalischen Kenntnissen vgl. seinen „Thesaurus practicus", Tübingen 1629, unter dem Schlagwort Musik (vgl. auch F. J. Lipowsky, Baier. Musiklexikon, München 1811, S. 21).

Breitenbach, Conradus de

1559 Febr. 9 immatr.: *Conradus de Braittenpach Lipsensis decanus Cicensis et canonicus Erphurdiensis* (v P 781). Zu ihm vgl. G. Pietzsch in AfM III 311/12.

Cochlaeus, Johannes

1547 Aug. 2 immatr.: *Dominus Joannes Dobineck de Wendelstain dictus vulgo Cochlaeus artium magister Coloniensis et sacrae theol. magister Ferrariensis canonicus cathedr. eccl. Vratislav. et can. chori Sancti Wilibaldi Eystetensis. nihil. dedit* (v P 631). Vgl. G. Pietzsch in AfM III 313.

Conrad von Zabern

1472 Juli 23 immatr.: *Magister Conradus de Zabern* (v P 22). Er ist zweifellos identisch mit dem bekannten Musiktheoretiker.

Denstat, Udalricus

1481 Apr. 4 immatr.: *Udalricus de Tynstet plebanus in Orlamünd* (v P 101). Näheres zu ihm unter Wittenberg.

Erasmus de Heritz

1484 Mai 14 immatr.: *Erasmus de Heritz 32 ch* (v P 130). Zu diesem Musiktheoretiker vgl. G. Pietzsch in AfM I 433.

Forster, Georg

1531 Juli 17 immatr.: *Georgius Forster Ambergensis doctor medicine* (v P 507). Zu ihm vgl. Wittenberg.

Grünpeck, Josef

1487 Mai 7 immatr.: *Joseph Grüenpeck ex Burckhausen 6 gr.* (v P 173). 1488 *bacc. art.*, 1491 *mag. art.*, 1494 in Krakau immatrikuliert, 1496 wieder in Ingolstadt. 1498 *poeta laureatus.* 1501 wirkte er in der Aufführung des „Ludus Dianae" seines Freundes Celtis in Linz als Merkur mit. In Italien wurde er wahrscheinlich zum doct. med. promoviert. Vgl. G. Pietzsch in AfM I 286, G. Bauch, Die Anfänge des Humanismus in Ingolstadt, 1901, S. 108/09 und A. Czerny, Der Humanist und Historiograph Kaiser Max. I., Joseph Grünpeck in Archiv f. österr. Geschichte LXXIII, 4.

Köler, David

1551 Aug. 12 immatr.: *Dauid Khöler Zuiccauiensis artium studiosus pauper 8 gr.* (v P 679). Wahrscheinlich der bekannte Komponist. Vgl. EQ V 403 und die Anmerkung zu Kropsteyn unter Wittenberg.

Lang, Matheus

1485 Apr. 24 immatr.: *Matheus Lang ex Augusta 6 gr* (v P 144). Eine spätere Hand fügte hinzu: *Episcopus Gurcensis et cardinalis factus a Julio pap. II anno domini 1513. Magnus imperii princeps. Obiit anno 1540 mense Martio. Archiepiscopus Saltzpurgensis.* 1486 wurde er *bacc. art.* (Bauch, Anfänge d. Humanismus in Ingolstadt, 1901, S. 29). In Tübingen ist er immatr. 1489 Jan. 27: *Matheus Lang de Augusta Bacc. Ingolstad* (Hermelink, a. a. O. S. 73, N° 22). 1490 Aug. 11 wurde er Magister art. (Ebd.). Zu seiner musikalischen Bedeutung vgl. H. J. Moser, Hofhaimer.

Mathesius, Johannes

studierte 1523/24 ohne immatrikuliert zu sein. Näheres s. unter Wittenberg!

Menzel, Philipp

war Professor der Dichtkunst und Medizin in Ingolstadt. Nach F. J. Lipowsky, Baier. Musiklexicon, München 1811, S. 207 (der ihn fälschlich Mengel nennt) soll er ein bedeutender Musiker und besonders als Lautenist hervorragend gewesen sein. Unter seinen in Ingolstadt 1596 erschienenen Gedichten „Carminum libri quatuor" (Ex.: UB Breslau, Stadtbibl. Augsburg) befinden sich mehrere auf musikalische Dinge bezügliche wie „Laus musicae", „In Organum musicum monasterii Benedictoburani" und „In effigiem Philippi de Monte musici". Zu seiner Hochzeit im Jahre 1562 verfaßte der ihm befreundete Münchner Musiker Johann Aeslinger ein lateinisches Hochzeitsgedicht.

Mühlhauser, Melchior

In den „Annales Ingolstadiensis acad." von Mederer heißt es zum Jahre 1529 (I 137): ... *Ex his etiamnum viuit Melchior Mülhauser Alsata, Prof. quondam Medicinae Friburgi, nunc vero, & quidem per multos annos Reuerendiss. Archiepiscoporum Salisburgensium, Michaelis a Kienburg piae memoriae, & Joa. Jac. Khuen, Medicus aulicus, vir praeter Medicinae et Matheseos absolutissimam cognitionem graecarum quoque literarum & omnis humanioris et politioris literaturae peritissimus; id quod versio Musices Ptolomaei ex Graeco in Latinum idioma aliquo modo testari postest.*

Reisch, Gregor

1494 Mai 9 immatr.: *Magister Gregorius Risch ex Balingen pater chartusie Friburgi autor margarite philosophice* (v P 234).

Rötter, Mathias

1515 Aug. 1 immatr.: *Mathias Rötter de Wasserburg 8 gr* (v P 382). Eine spätere Hand fügte hinzu: *postea Monachii ludimagister apud Divam Virginem, item(in) schola musica principis; postremo praeceptor illustrissimi ducis Theodonis, quocum etiam obiit in Wolffratshausen.*

Schaumberg, Martinus de

1533 Mai 22 immatr.: *Martinus a Schaumberg nobilis can. eccl. cathedr. Eystet. minorennis dedit 1 fl.* (v P 516/17). Eine spätere Hand setzte hinzu: *episcopus Aichstad. qui triginta prope annos rexit. obiit maerentibus omnibus bonis anno 1590 cum electus fuisset anno 1560.* Zu ihm, der auch 1555 Dez. 7 als *cantor eccl. Eysteta.* erwähnt wird, bei G. Pietzsch in AfM I 291.

Schnepf, Paul

1542 Mai 25 immatr.: *Paulus Schnepff ex Sultzbach 8 gr* (v P 582). Eine spätere Hand fügte hinzu: *rector collegii Tubingensis.* Vgl. G. Pietzsch in AfM III 326.

Slatkonia, Georg

1474 Okt. 11 immatr.: *Georgius Slacom de Laibaco* (v P 52). Der spätere Praepositus der Hofkapelle Maximilians. Zu ihm vgl. J. Mantuani, Gesch. d. Musik in Wien I 266ff.

Tritonius, Peter

1496 Febr. ultima immatr.: *Petrus Traibenraif ex Posano 6 gr* (v P 257). Damit hat R. Eitner in ADB 38 doch recht. Vgl. ferner F. Cohrs, Der humanist. Schulmeister P. Tritonius Athesinus, in: Mitt. d. Ges. f. dt. Erz.- und Schulgesch. VIII (1898), 261—271, wo auch die ältere Literatur angeführt ist.

Türnächtinger, Johannes

1482 Dec. 6 immatr.: *Johannes Tornächtinger de Gmünd nihil* (v P 117). Im Ws 1492 las Magister Joannes Turnächtinger über die „musica Muris". Im Jahre 1495 wird unter den von der Pest hinweggerafften Professoren genannt: *Mgr. Joa. Türennechtinger, Decan. philos. fac. et conuentor Bursae Solis* (Mederer, Ann. Ingolst. acad. I 41, 45).

Turmair, Johannes

1495 Juni 21 immatr.: *Johannes Turmair ex Abensperg 6 gr.* (v P 243). Eine jüngere Hand setzte hinzu: *Posteriori tempore sub assumpto cognomine Aventini celeberrimus annalium Boicorum scriptor.* Näheres bei D. Mettenleiter, Aus der musikal. Vergangenheit bayr. Städte, Musikgesch. d. Stadt Regensburg, 1866, S. 24—27; G. Pietzsch in AfM I 429 und R. Bauerreiß, Ein Quellenverzeichnis der Schriften Aventins, in: Studien u. Mitteil. z. Gesch. d. Benediktinerordens, Jg. 50, 54—77, 315—335.

Waldeisen, Leonhard

1523 Sept. 12 immatr.: *Leonhardus Waldeysen Ingolstadiensis 6 gr.* (v P 467). Eine spätere Hand setzte hinzu: *organista celebris.* Nach F. J. Lipowsky, Baier. Musiklexicon, München 1811, und nach Rottmari, Annales Ingolstad. ad annum 1546 soll er Organist an der obern Stadtpfarrkirche zur schönen Maria gewesen sein und sein Grabstein sich dort befinden mit der Inschrift: *Frater Germanus ex testamento hares posuit. A. D. 1546 an St. Niklas Tag zur Nacht starb der Erbar und khunstreich Maister Leonhard Waldeisen Organist dieses würdign Gotzhaus, auch davor sein Hausfraw und Kinder. Gott well ihnen allen gnädig und barmherzig seyn.* Lipowsky berichtet weiter, daß „vierstimmige Kirchengesänge (von ihm) meistens nach den alten Choralmelodien noch in dieser Kirche vorhanden sein sollen". Nach freundlicher Mitteilung der Herren Dr. Fick und Archivrat Kuhn in Ingolstadt sind in keinem Ingolstädter Archiv Handschriften von L. Waldeysen vorhanden.

Winkler (gen. Straubinger), Oswald

1472 Mai 25 immatr.: *Oswaldus Straubinger de Geysenfelld* (v P 17). Er begann dann seine Laufbahn in Schlesien als Sekretär im Dienste Joh. von Sagan. 9 Jahre lebte er in Glogau, zuletzt als Kanonikus. 1488 ist er Kantor zu St. Johann in Breslau, bald auch Pfarrer zu S. Maria Magdalena. Den Grad eines Doktors beider Rechte erlangte er vermutlich in Italien. Enge Beziehungen zum Humanismus. Er starb am 1. Juli 1517 und liegt begraben zu S. Maria Magdalena in Breslau. Auf seinem Epitaph mit seinem in Stein gehauenem Bild stehen folgende Worte: *Oswaldus Doctor, Cantor maioris, et huius / Mole sub hac Pastor conditor, Ecclesiae / Qui meritas diua laudes de Virgine, et odas / Cantari hac statuit primus in aede sacras / Et crucis ad lignum strigilem puri obtulit auri / Quod dedit huic, Caesar Carolus, Ecclesiae.* Vgl. Cod. dipl. Silesiae XXV 211; Scriptorum rerum Silesiac. I 171; Ehrhardt, Presbyterologie d. evangel. Schlesiens I 293; Heyne, Gesch. d. Bistums Breslau III 207.

Trier

(eröffnet 1473)

I. Die Statuten der Trierer Artistenfakultät

Die Statuten und Matrikel der Trierer Artistenfakultät sind bis jetzt nicht aufgefunden worden; lediglich das Promotionsbuch der philosophischen Fakultät ist bekannt.

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität bzw. unter Beteiligung von Universitätsmilgliedern

„Im Dominikanerkloster pflegte jährlich, am Feste des heil. Thomas von Aquin, die Trierische Universität sich zu versammeln und nach einem musikalischen Hochamt den Rektor zu wählen[1].

[1] G. Kentenich, Gesch. der Stadt Trier . . ., Trier 1915, S. 169.

Bei der feierlichen Eröffnung der Universität am 16. März 1473 wurde nach der Rückkehr von einem Umgang in die Domkirche „das Hochamt gehalten unter musikalischer Begleitung mit dem Freudengesang Alleluja de spiritu sancto wie am Pfingstfeste, obgleich Fastenzeit war“[1].

Die Statuten des Trierer Priesterseminares sahen außer der wissenschaftlichen Ausbildung an der Universität besonders Unterricht im Choralgesang vor[2].

III. Bibliothekskataloge

Ob die Universität eine eigene Bibliothek besaß bzw. welche Werke vorhanden waren oder ob den Studenten die Kloster- und Dombibliotheken zur Verfügung standen, ist nicht bekannt. Ein von J. Montebaur herausgegebenes Verzeichnis der Bibliothek der Abtei St. Eucharius-Matthias zu Trier s. in der Röm. Quartalschrift f. christl. Altertumskunde u. f. Kirchengesch., Suppl.-Heft 26, Freiburg i. Br. 1931. Darin sind mehrere musiktheoretische Schriften angeführt.

IV. Lehrer und Studenten der Universität Trier

Berka, Johannes de

soll 1497 11/8. in Trier studiert haben. 1493 Juli 17 war er in Köln als *choralis maioris eccl.* immatrikuliert (s. unter Köln).

Eltz, Jakob von

1565 Juni 4 Rektor, *can. Trev.* 1523, *cantor Metropol. Trev.* 1547, gestorben 4. 6. 1581 (Veröff. d. Ges. f. Trier. Gesch. u. Denkmalspflege VI 50).

Quadt, Adolf

1594 Juni 11 bis 1597 Juli 10 Rektor, *can. u. cantor Cathedr. Trev.*, gestorben 1610 (Veröffentlichungen a. a. O. VI 91).

Mainz

(gegr. 1477)

I. Die Statuten der Mainzer Artistenfakultät

Das älteste Statutenbuch der Mainzer Universität ist noch nicht veröffentlicht. Auch sonst fließen die Quellen spärlich. Zugänglich sind jetzt nur die von Fr. Herrmann herausgegebenen Statuten der Mainzer Bursen „Zum Algesheimer“ und „Zum Schenkenberg“[3], d. h. der Heimstätten der moderni bzw. antiqui. In jedem der beiden Kollegien haben vier Magister die offizielle Leitung als Regenten, und zwar hat abwechselnd einer von ihnen die Woche. Dieser „Hebdomadarius“ ist kostgeldfrei. In den Statuten dieser Bursen heißt es hinsichtlich des Musikunterrichtes:

„Hebdomadarii isti duo pridie dominicae diei vel alius festi hora duodena pomeridiana — intermittatur tum ordinaria lectio — iuventutem officium missae praecinendo doceant adjiciantque aliquales musicae regulas“[4].

II. Lehrer und Studenten an der Mainzer Universität

Artopaeus, Georg

Dr. theol., Theologieprofessor in Mainz, Cantor des Heiligkreuzstiftes bei Mainz seit 1558 (Roth, Westfäl. Gelehrte zu Mainz ..., in: Zs. f. vaterländ. Gesch. u. Altertumsk. LVII 115).

---

[1] G. Kentenich, Gesch. der Stadt Trier ..., Trier 1915, S. 275. [2] Ebd. S. 446/47.

[3] Arch. f. hess. Gesch. u. Altertumskunde, NF V 109ff. [4] Ebd. S. 111.

Diel, Florentinus

gebürtig aus Speyer, studierte in Heidelberg (s. d.), wo er auch das Baccalaureat erwarb, wurde dort (?) *mag. art.* und *lic. theol.*, dann Frühmesser zu St. Peter in Speyer und später Mainzer Domvikar. An der Mainzer Universität begegnen wir ihm als Professor der Philosophie, 1479 als Dekan fac. art., 1487 Nov. 13 als Lehrer in der theol. Fakultät. Als solcher bezog er Einkünfte aus einer Stiftsstelle in Fritzlar. 1491 ist er Pfarrer an St. Christoph. 1503 veröffentlichte er den Traktat des Conrad von Zabern (s. d. unter Heidelberg) unter dem Titel „Ars bene cantandi". Vgl. Fr. Falk, Die pfarramtlichen Aufzeichnungen (Liber consuetudinem) des Flor. Diel zu St. Christoph in Mainz (1491—1518), Freiburg i. Br. 1904, S. 1/2.

Gresemund junior, Dietrich

Dr. legum in Mainz. Zu ihm und seiner Musikabhandlung s. unter Heidelberg, wo er 1498 immatrikuliert wurde.

Konicke, Wigand

Dr. legum und seit 1477 Rechtslehrer der Mainzer Universität. 1459 Cantor zu St. Viktor b. Mainz. 1469 vertauschte er das Kantorat gegen die Küsterei an St. Viktor. 1471 Dechant zu St. Bartholomaeus in Frankfurt a. Main. 1443 hatte er in Erfurt studiert. Er starb am 21. I. 1480 (vgl. Roth, a. a. O. S. 106/07 u. Bauch in Arch. f. hess. Gesch. NF. V 6).

Ornitoparch, Andreas

nach dem Vorwort zum 1. Buch seines „Micrologus" las er in Mainz über Musik. Vgl. G. Pietzsch in AfM III 322.

Unkel, Johannes

gebürtig aus Kaiserswerth a. Rh., studierte 1542 in Köln (s. d.), wird 1551 Dekan zu St. Stefan in Mainz, hält dort ab 1551 als Dr. iur. utr. Rechtsvorlesungen, ist 1552 Dekan der Juristen, 1555 Rektor der Universität, verzichtet 1563 auf das Dekanat an St. Stefan, ist ab 1566 Kantor an St. Stefan in Mainz und stirbt am 30. 12. 1567 (vgl. Roth, Niederrhein. Gelehrte a. d. Mainzer Universität, in: Beitrr. z. Gesch. d. Niederrheins XIV 191/92).

Da die Mainzer Kantoren jener Zeit wahrscheinlich alle der Universität angehört haben bzw. an anderen Universitäten studiert hatten, lasse ich hier die mir aus den „Beiträgen zur Gesch. der Stadt Mainz" bekanntgewordenen Namen folgen. Vielleicht gelingt es noch später ihren Studiengang aufzuhellen.

Assler, Johann

1533 16/8. dem Stift S. Peter und Alexander zu Aschaffenburg für den Marienaltar in der Pfarrkirche zu Offenbach präsentiert, Dekan an St. Gangolf und Kantor an S. Peter in Mainz. Gestorben 1572 (Beitrr. III 125).

Bayern, Pfalzgraf Friedrich von

1487—1518 (†) Domkantor (Beitrr. III 20).

Faulhaber von Wächtersbach, Ewald

1463 28/6. und 1464 20/1. erwähnt als Domherr und Doktor in geistlichen Rechten. 1486 gestorben als Domkantor (Beitrr. V 3, 4 Anm. u. III 62).

Fischborn, Albrecht von

1555 18/4. als Domkapitular erwähnt, Kantor an St. Alban, gestorben 1572 (Beitrr. V 181 u. III 116, 126).

Goeler von Ravensburg, Georg

1555 als Domkantor erwähnt, 1564 2/3. als solcher gestorben (Beitrr. V 181 u. III 122).

Heinrich von Umstadt

1512—1549 Kantor an Liebfrauen (Beitrr. III 114, 124).

Ibgen, Konrad

1458 3/12. als Rector scholarum an Liebfrauen erwähnt, Kantor am hl. Kreuz, Kanonikus an St. Stefan. Gestorben 1506 (Beitrr. III 17, 127).

Kelbel, Wolfgang sen.

aus Naumburg gebürtig, Kantor U.L.Frauen (Beitrr. III 10).

Nothaft, Peter von
Domkantor, schon 1485 14/7. erwähnt, gestorben 1506 (Beitrr. III 12, 25, 49).

Rau, Konrad
als Domsänger erwähnt 1461 29/9. (Beitrr. IV 188).

Stockheim, Philipp von
1541 22/1. als Kämmerer erwähnt, gestorben 1548 21/6. als Domkantor (Beitrr. III 88 u. V 64).

Textor, Konrad
Kantor an St. Johann, gestorben 1563 (Beitrr. III 115, 125).

Thus, Konrad
Kantor an St. Stephan, gestorben 1501 (Beitrr. III 16, 21, 42).

Weissbecker, Heinrich
Dr., Kantor an St. Johann, Kanonikus an St. Stephan, gestorben 1512 (Beitrr. III 22).

Tübingen

(gegr. 1477)

I. Die Statuten der Tübinger Artistenfakultät

In den Statuten der Artistenfakultät bzw. bei den Prüfungen der Baccalaureanden und Magistranden werden Musikvorlesungen niemals erwähnt; wohl aber in den Bestimmungen für die Schola trivialis und das Paedagogium. So heißt es in

Herzog Ulrichs Ordnung vom 30. Januar 1535 (REFORMATION VNd NEWE ORDNUNG DER VNIUERSITET ZU TÜWINGen 1533):

„Zum Fünfften, Souil den sechsten von vch angezognen Artickel pedagogos Auch anders beriert, Ist vnser gutbeduncken, will, maynung vnd ordnung vß vilerley Vrsachen wie nachvolgt. Vnd anfänglich So wöllen wir das fürterhin zu Tüwingen söllend dry nachuolgend Schulen geordnet vnd gehalten werden, Nemblich die Erst Triuialis, darinn die iungen Knaben sollen vnderwisen vnd gelert werden Lateinisch lesen, schryben, decliniern, coniugiern vnc Grammatices principia, Vnd sonderlich der Music halb zu Chorsingen gehalten werde.

Die ander Schule, Soll sein ain pedagogium darein dann eerliche kinder vom Adel Burgerschafft vnd anderer Leuten, In vnd vsserhalb dis Landts geschickt vnd verordnet werden mögen. ... Sie sollen auch glicher gestalt zu der Music Simplici vnd figurata angehalten werden, Also das sie zu zyten, nach dem Essen etwan ain Mutetlin oder Psalmen in figuris singen miessen, vnd sonderlich am Sonntag in der Kirchen ain Schulrecht in der Music mit singen thüen vnd ertzögen"[1].

Ebenso heißt es in dem auf das Paedagogium bezüglichen Abschnitt von

H. Ulrichs Ordnung der Artisten Facultät vom 20. Juli 1544:

„So soll auch der iung Stipendiat von Nürnberg verordnet werden, dass er die Music nach ordnung vnd rath der Facultet lesen welle, damit die Jungen auch im singen geiebt vnd gebraucht werden megen, Vnd wann er magister werden, Soll er auch von der facultet Rath sein vnd ime auch etwas zu Besoldung geraicht werden"[2].

II. Urkundliche Belege zur Musikübung an der Universität

1. Musik bei Feierlichkeiten der Universität

In den Statuten von 1477 wird festgesetzt, daß die Universität wenigstens zweimal im Jahre eine Messe zu Ehren der heil. Jungfrau abhält, an der teilzunehmen Pflicht aller Universitätsmitglieder ist[3]. An Ausgaben entstehen dafür der Universität u. a.: „Rectori scolarium duo solidi hallenses Organiste duo solidi hallenses Illius seruitori tres denarii"[4].

---

[1] Urkunden z. Gesch. d. Univ. Tübingen a. d. Jahren 1476—1550, Tübingen 1877, S. 178, 179.
[2] Ebd. S. 237. [3] Ebd. S. 65. [4] Ebd. S. 66.

In den Statuten der Artistenfakultät vom gleichen Jahre wird festgesetzt,

„ut ipsius S. Katherine patrone nostre festum (= 25. Nov.) per eam facultatem cum primis Vesperis et Missa solenni solitaque collacione peragi debeat et celebrari.“

Desgleichen wird die Abhaltung einer Totenmesse für die „fratribus et Benefactoribus nostris“ angeordnet. An Ausgaben entstehen dafür der Artistenfakultät u. a.:

„octo denarios Rectori scolarium, Organiste et eum iuvantibus quindecim denarios, Pauperibus denique precipue scolaribus tres solidos h.“[1].

Diese Ausgaben erscheinen auch wieder in den Statuten von 1505 wie folgt:

„Item cantoribus, cuilibet octo denarios, Item rectori scolarium, duos solidos h., Item organiste, duos solidos h., Item ejus famulo, tres denarios, Item choralibus octo nummos“[2].

2. Allgemeine Bestimmungen über das Musizieren

Erste Statuten der Universität, von dem päpstlichen Bevollmächtigten Abt Heinrich zu Blaubeuren, vom 9. Oktober 1477:

„. . . Studentes praeterea per Rectores bursarum et alios inducantur, vt non choreisent in choreis ciuium publice, Nisi ad hoc specialiter essent inuitati . . .“[3]

Bekanntmachung vom 25. Januar 1524 gegen nächtliche Ruhestörung:

„. . . Es sollend die studenten nit zu der layen tantz gen, sie syend derzu geladen oder nit, . . ., doch die hochtzit tantz, darzu ain student vff die hochtzit geladen were, vhsgenommen.“

„Es sollent auch der vniversitet verwanten mit trumen oder andern spylen weder tags noch nachtes in der ordnung vff die gassen nit gen, es were dan an ainer offen hochtzit. Alsdan mögen sie von der stuben zu dem tantz vnd vom tantz wider vff die stuben mit spyl zymlich vnd gepürlich gen“[4].

Gegen Schießen und Feuerwerk, Februar 1524:

„Quocirca omnibus et singulis mandamus, vt ab hoc die vsque ad Reminiscere a choreis aliisque congressibus laycorum siue diurnis siue nocturnis abstineant“[5].

Statuten der Universität von 1537:

„Nullus item leuissimo vulgi more per oppidum die noctune tympana pulsari curet, aut alijs instrumentis musicis per vias grassetur, nisi impetrarit, ut hoc faceret a Rectore indulgente, in sodalitatibus et caetibus non inhonestis“[6].

3. Universität und herzogliche Kapelle

Kaiser Karl V. stiftet zehn Stipendien für Magister (14. I. 1522):

„Nachgends aber hertzog Vlrich von Wirtemberg bey volgender bäpstlicher Heiligkeit erworben vnd erlangt, das die obgedachten fruchten vnd gaistliche lehen in sin furgenomen Capell vnd Singerey gebrucht werden solten, so lang die selb sein Capell durch ain Brobste zu Denckendorf mit dreissig personen in guter gezierd vnd wesenlichem stand vnderhalten würde:

So nu desselben hertzog Vlrichs Capell vnd Singerey in vnserm fürstenthumb Wirtemberg zerflossen vnd erloschen, ouch solch fürstenthumb vsser sein hertzog Vlrichs verwaltung vnd regierung komen, darzu von dem brobst zu Denckendorf gar kein Capell noch Singerey gehalten wirt.

Haben wir als Ertzherzog zu Osterrich vnd rechter regierender hertzog vnd landfürst zu Wirtemberg Gott dem almächtigen zu ern vnd lob, gemainer Christenhait zu furstand, zu vffnemung vnd meerung cristenlicher leere, ouch aller kunsten landen vnd leuten, zu nutzen allen armen studenten vnd der selben eltern zu ergotzung trost vnd enthebung obgenannt gaistlich lehenfrucht vnd einkomen Rectorn Doctern vnd Regenten vnser vniuersitet zu Tuwingen zugestelt zugeordtnet vnd vergundet, das selbiger vnser Vniuersitet verwalter sollich fruchten vnd geuell haben einnemen vnd emphahen gebruchen vnd niessen mogen fürterhin . . .“[7]

---

[1] Ebd. S. 322ff. [2] Ebd. S. 324. [3] Ebd. S. 53. [4] Ebd. S. 137.
[5] Ebd. S. 140. [6] Ebd. S. 220. [7] Ebd. S. 129.

III. Lehrer und Studenten an der Universität Tübingen

Ambrosius

W 1477 immatr.: *Ambrosius Organista de Vlma dt.* (Hermelinck 1, 109). 1479 Sept. 8 bacc. art. (Ebd. Anm.).

Bayer, Georg

1562 Aug. 20 immatr.: *Georgius Bauarus Nirtingensis* (Hermelinck 157, 119). 1564 Dez. 7 *Stipendiat* (20. anno aet.). 1564 März 22 *bacc. art.* — 1569 Aug. 10 *mag. art.* — 1571 Juni *fuit praefectus officio musices.* — Rep. musicus. — 1573 Diakon in Balingen (Ebd. Anm.). Vgl. auch Württ. Vjh. NF. XXI 116/17.

Bebel, Heinrich

1496 Apr. 2 immatr.: *Henricus Bebel de Justingen* (Hermelinck 36, 64). Vgl. G. Pietzsch in AfM I 430 und Heyd, Bibliographie d. Württ. Gesch. I 1895, II 1896.

Bengel, Melchior

1586 Febr. 19 immatr.: *Melchior Bengel Nicrokirchensis* (Hermelinck 204, 54). 1586 Sept. 28 *bacc. art.* 1588 Okt. *Stipendiat.* 1590 Aug. 12 *mag. art.* 1599 *concionator Stutgardianus.* 1595 Vikar in Stuttgart. 1591 war er vorübergehend Sänger in der Hofkapelle. Vgl. Württ. Vjh. NF IX 269.

Berre, Wolfgang Philipp

1572 Aug. 23 immatr.: *Wolffgangus Philippus Berre Vracensis* (Hermelinck 177, 69). 1574 März 31 *bacc. art.* 1574 Apr. *Stip.* 1577 Febr. 13 *mag. art. Rep. musicus.* 1582 Juli Diakon in Brackenheim (Ebd.).

Besold, Christoph

1591 März 12 immatr.: *Christophorus Besoldus Tubingensis* (Hermelinck 214, 58). 1592 März 15 *bacc. art.* 1593 Sept. 5 *mag. art.* 1599 Aug. 23 *Dr. iur. utr.* (Ebd.). Geboren 1577 zu Tübingen. Verheiratet 1608 mit Barbara Braitschwert. Konvertirte zum Katholizismus. 1635 wurde er Churfürstl. Rat und Prof. des Staatsrechtes an der Univ. Ingolstadt. Er starb 1638 Sept. 15. Seine in Tübingen erworbenen musikalischen Kenntnisse s. in seinem „Thesaurus practicus ...", Tübingen 1629 unter dem Stichwort Musik. Vgl. F. J. Lipowsky, Baier. Musiklexikon, München 1811, S. 21.

Blaurer, Ambrosius

1505 Jan. 17 immatr.: *Ambrosius Blarer de Constantia* (Hermelinck 54, 38). 1511 Dez. 23 *bacc. art.* 1512 Juli *mag. art.* (Ebd.). Über seine Beziehungen zum musikalischen Leben in Südwestdeutschland s. in dem Briefwechsel der Brüder Blaurer, ed. Tr. Schieß (3 Bände 1908ff.).

Brusch, Caspar

1536 Okt. 25 immatr.: *Gasparus Bruschius Egranus* (Hermelinck 107, 33). Zu seinen Studien, seinem Leben und seinen musikalischen Schriften s. G. Pietzsch in AfM III 312.

Chytraeus, David

1539 Juni 22 immatr.: *David Kochhaf ex Mentzingen* (Hermelinck 113, 15). 1541 März 11 *bacc. art.* 1544 Aug. 6 *mag. art.* — Zu seinen Studien und seinem Musiktraktat vgl. unter Wittenberg.

Dauber, Tobias

1588 Juli 13 immatr.: *Thobias Dauberus Illingensis.* 1588 Dez. *Stip.* 1589 März 19 *bacc. art.* 1591 Aug. 11 *mag. art.* — Matr. fac. art.: *Tauber organista. Rep. logicus.* 1596 Okt. Diakon in Herrenberg (Hermelinck 209, 41). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 117.

Faber, Gregor

1549 Aug. 20 immatr.: *Gregorius Faber Lucensis dioec. Morsburgensis* (Hermelinck 132, 47). Zu ihm und seinem Musiktraktat vgl. G. Pietzsch in AfM III 314.

Fabri, Valentin

1530 Nov. 16 immatr.: *Valentinus Fabri Mindelhaim 1 β* (Hermelinck 94, 3). Von 1536 an ist er in Freiburg i. Br. nachweisbar, wo er über Musik las (s. d.).

Fleck, Georg

1570 Juli 20 immatr.: *Georgius Fleck Kalbensis.* 1572 März 26 *bacc. art.* — Matr. fac. art.: *concionator et organista apud nos 1580; hodie parochus Uraci 1599.* 1574 Febr. 16 *mag. art.* 1592 Aug. 23 *Dr. theol.* (Hermelinck 173, 73). Vgl. Württ. Vjh. NF. XXI 117.

Frecht, Martin

1553 (Ende Apr. oder Anfang Mai) immatr.: *Martinus Frechtus Vlmensis.* 1556 Apr. 20 *bacc. art.* (Hermelinck 139, 113a). Zu ihm und seinem auf Musik bezüglichen Briefwechsel mit den Brüdern Blaurer (ed. Tr. Schieß) vgl. unter Heidelberg, wo er ebenfalls studiert hat.

Frosch, Joachim

1552 Febr. 26 immatr.: *Joachimus Frosch ex Donawerda.* 1552 Sept. 14 *Stipendiat.* Auf 1 Jahr zur Probe angenommen, aber bald nachher wieder in die „Singerei" zurückgeschickt (Hermelinck 137, 38). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 115.

Gammel, Michael

1562 Aug. 13 immatr.: *Michael Gammel Vaihingensis.* 1563 Febr. 18 *Stip.* 1564 März 22 *bacc. art.* 1566 Febr. 20 *mag. art.* — *Rep. musicus.* 1567 Apr. *Diakon* in Murrhardt (Hermelinck 157, 83). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 118.

Grünninger, Erasmus

1584 Mai 16 immatr.: *Erasmus Grünninger Winendensis.* Matr. fac. art.: *Bacc. Heidelbergensis,* 18. Mai 1584 *in consortium bacc. receptus est.* 1585 Apr. *Stip.* 1586 Aug. 3 *mag. art. Rep. physicus*; von Jan. 1591 *rep. musicus.* 1592 Diakon in Kirchheim (Hermelinck 201, 22). 1614 bis 1631 Propst der Stiftskirche. Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 118.

Grünwegg, Johannes

1481 Juli 12 immatr.: *Johannes Grünwegg de Stütgardia.* 1507 Organist des Stiftes in Stuttgart (Hermelinck 8, 23).

Hans von Metz

ob der 1537 und 1540 als Kapellmeister der Hofkapelle in Stuttgart erwähnte Hans von Metz (Matz) in Tübingen studierte bzw. eingetragen war, ließ sich bisher nicht feststellen. Vgl. Sittard, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württ. Hofe 1890/91.

Haillemann, Andreas

1566 Aug. 26 immatr.: *Andreas Haillemann Stugardianus.* 1566 Okt. *Stip.* 1569 März 30 *bacc. art.* 1573 Aug. 5 *mag. art.* 1575 Apr. Bassist in der Hofkapelle (Hermelinck 165, 89). Vgl. Württ. Vjh. NF IX 261.

Hartmut, Sebastian

1582 Nov. 10 immatr.: *Sebastianus Hartmuth Goppingensis.* 1583 März 20 *bacc. art.* 1584 Mai 18 *Stip.* 1586 Aug. 3 *mag. art.* 1588 Okt. *Praeceptor in St. Georgen.* 1587 Sänger in der Hofkapelle (Hermelinck 198, 45 und Württ. Vjh. NF IX 269).

Hecker, Daniel

1577 Aug. 8 immatr.: *Daniel Hecker Schorndorffensis.* 1578 Sept. 24 *bacc. art.* 1577 Aug. 12 *Stip.* 1581 Febr. 1 *mag. art. Rep. graecus,* ab Juli 1585 *rep. musicus.* 1586 Jan. *Diakon* in Schorndorf (Hermelinck 187, 68). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 118.

Hitzenauer, Christoph

1580 Nov. 18 immatr.: *Christophorus Hitzenawer Brunoniensis Bauarus* (Hermelinck 194, 18). Wahrscheinlich identisch mit dem Mitglied der pfalzgräfl. Kapelle zu Lauingen, der 1585 seine Schrift „De ratione componendi symphonias" dem Herzog Ludwig widmete (Württ. Vjh. NF IX 273).

Hitzler, Johannes Wolfgang

1589 Mai 21 immatr.: *Joannes Wolfgangus Hutzlerus Heidenheimensis.* 1589 Sept. 24 *bacc. art.* 1591 Febr. 10 *Stip.* 1593 Febr. 21 *mag. art.* 1595 Jan. *Praeceptor* in Alpirsbach (Hermelinck 211, 11). 1591 Sänger in der Hofkapelle (Württ. Vjh. NF IX 269).

Höltzlin, Caspar

1491 Aug. 21 immatr.: *Caspar Höltzlin de Stutgardia nil dt.* Kaplan Kaiser Maximilians und Kapellsänger, im Alter erblindet, genießt noch 1535 eine Pfründe in Rottenburg-Ehingen, lebt aber in Tirol (Hermelinck 27, 22).

Höritz, Erasmus von

1499 Apr. 14 immatr.: *M. Erasmus Hericius ex Bohemia Mag. Coloniensis* (Hermelinck 42, 43). Zu ihm und seinem Traktat s. G. Pietzsch in AfM I 433.

Hutzele, Johannes

1563 Nov. 10 immatr.: *Joannes Hutzele Kirchensis.* 1564 Juli 10 (19. anno aet.) *Stip.* 1564 März 22 *bacc. art.* 1567 Febr. *mag. art. Rep. musicus.* 1569 Apr. *Diakon* in Kirchheim (Hermelinck 160, 21).

Hutzele, Johannes

1588 Febr. 20 immatr.: *Joannes Hutzele Blauifontanus.* 1588 Sept. 25 *bacc. art.* 1592 Febr. 12 *mag. art. Rep. musicus* und *Vikar* zu Tübingen. 1597 Okt. Diakon in Brackenheim (Hermelinck 208, 59).

Johann

1557 Mai 23 immatr.: *Joannes Musicus Gedenensis Brutenus. Stip.* 1557. Alb. stip.: von Dantzig; hat 18. März 1558 sein Stip. aufgegeben und ist heimgezogen (Hermelinck 147, 15).

Keppler, Johannes

1587 Okt. 5 immatr.: *Joannes Keppler Leomontanus* (Hermelinck 207, 81). 1588 Sept. 25 *bacc. art.* 1589 Sept. 3 *Stip.* (Maulbronn.). 1591 Aug. 11 *mag. art.* — Zu seinen „Harmonices mundi" vgl. G. Pietzsch in Die Musikpflege I 8.

Koler, Wolfgang

1556 Aug. 18 immatr.: *Wolphgangus Kolerus Cigneus Misnensis.* 1556 Juni 23 Stipendiat (Alb. stip.: *von Zwickanaw in Meuchsen. Soll nach fürstlichem Befehl musicam exercieren.* Bekommt außer dem Tisch 10 fl. Ist im Herbst 1556 entlaufen, weil er *propter delictum aliquem in carcerem soll*) (Hermelinck 145, 47). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 116.

Krafft, Wendelin

1572 Juni 19 immatr.: *Wendelinus Krafft Vayhingensis.* 1572 Sept. 27 *bacc. art.* (Herrenalb.) 1572 Okt. *Stipendiat.* 1575 Febr. 9 *mag. art.* 1575 Apr. Sänger in der Hofkapelle (Hermelinck 177, 38). Vgl. Württ. Vjh. NF IX 261.

Krapner, Johannes

1543 Sept. 12 immatr.: *Joannes Krapner ex Frundtenhusen Bavariae inferioris oppido.* 1545 Febr. *bacc. art.* 1547 Juni *mag. art.* Matr. fac. art.: *Hoc anno* (1546) *Joh. Krapner receptus est ad professionem musicae salario viginti florenorum, ut legat feriatis diebus Jovis Sabbati et Solis item temporibus vacationum, precipue in templo edat specimen.* Rektor der anatolischen Schule bis 1577 (Hermelinck 120, 48). Vgl. auch Württ. Vjh. NF XXI 113f.

Kraus, Johannes

1570 Sept. 30 immatr.: *Joannes Kraus Leonbergensis.* 1571 Apr. 4 *bacc. art.* 1571 Juni 15 *Stip.* 1576 Kantor in Memmingen. *Rep. musicus* (Hermelinck 173, 128). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 118.

Lang, Mattheus

1489 Jan. 27 immatr.: *Matheus Lang de Augusta bacc. Ingolstadiensis* (Hermelinck 22, 22). 1490 Aug. 11 *mag. art.* (Ebd.). Vgl. auch unter Ingolstadt und zu seiner Bedeutung für die Musikpflege Moser, Hofheimer.

Leber, Valentin

1568 Nov. 4 immatr.: *Valentinus Leber Nürtingensis. Stip.* Okt. 1576. Alb. stip.: von Stuttgart. 1569 März 30 *bacc. art.* 1573 Febr. 11 *mag. art. Rep. musicus.* 1577 Jan. *Diakon* in Gröningen (Hermelinck 168, 5). Möglicherweise ein Sohn des Bassisten Val. Leber. Vgl. dazu Württ. Vjh. NF XXV 418.

Liechtenberger, Johannes

1560 Aug. 29 immatr.: *Joannes Liechtenberger Thuringius.* Alb. stip.: 3. März 1560 *zum Musiker in stipendio angenommen* (Hermelinck 153, 86). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 116.

Melanchthon, Philipp

1512 Sept. 17 immatr.: *Philippus Schwartzerd ex Preten.* Matr. fac. art.: *rec. ad fac.* 11. Dec. 1512 *et habet locum ante prom. Febr. 1512. 1514 Jan. 25 mag. art.* (Hermelinck 63, 46). Vgl. zu ihm unter Heidelberg und Wittenberg.

Menhover, Veit

1511 Jan. 30 immatr.: *Vitus Menhover de Ulma.* 1512 Sept. *bacc. art.* (Hermelinck 61, 133). 1551 Kantor der Ulmer Lateinschule (Greiner, Gesch. d. Ulmer Lateinschule, 1914, S. 26).

Meuderlin, Peter

1597 Nov. 16 immatr.: *Petrus Meiderlin Undereysensis ex monasterio Maulbronnensi.* 1598 Sept. 27 *bacc. art.* 1599 März 5 *Stip.* 1602 Febr. 10 *mag. art. Rep. musicus.* 1608 *Diakon* in Kirchheim (Hermelinck 228, 19). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 118.

Mockel, Sebastian

1559 Mai 22 immatr.: *Sebastianus Mockel ex Beilgries oppido Bauariae. Stip.* 19. Mai 1559. *Bacc. art.* 26. Aug. 1560. *Mag. art.* 28. Juli 1563. Matr. fac. art.: *1. Juni 1563 commendata est lectio musicae erudito et honesto iuveni Sebastiano Mockel. Re. musicus.* April 1566 *Diakon* in Göppingen (Hermelinck 151, 35). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 116.

Nadler (gen. Nedelin), Martin

1526 Aug. 11 (?) immatr.: *Martinus Nedelin Stutgardia* (Hermelinck 87, 20). Geboren in Stuttgart, Tenorist der Hofkapelle, 1535 Juni 14 Sekretär des Herzogs. Vgl. Württ. Vjh. NF XXV 417.

O^v^glin, Erhard

1498 Dez. 2 immatr.: *Erhardus O^v^glin de Thuwingen* (Hermelinck 42, 17).

Olbert, Wolfgang

1562 Aug. 20 immatr.: *Conradus Olbrecht Knittlingensis.* Wahrscheinlich identisch mit Wolgangus Olbert von Weinsberg, der 1563 Nov. 23 *Stip.*, 1564 März 24 *bacc. art.* und 1566 Juli 31 *mag. art.* wurde, *Rep. musicus* war und 1567 Juni 24 zum *Diakon* in Tuttlingen ernannt wurde (Hermelinck 157, 112 und 155a).

Olheintz, Wilhelm

1576 Apr. 11 immatr.: *Wilhelmus Olheintz Böblingensis.* 1576 Sept. 26 *bacc. art.* 1578 Juni 17 *Stip.* 1581 Aug. 16 *mag. art.* 1585 Juli *Kirchendiener* unter dem Herrn v. Salm (Hermelinck 181, 92). 1591 vorübergehend Sänger in der Hofkapelle. Vgl. Württ. Vjh. NF IX 269.

Ornitoparch, Andreas

1515 Aug. 25 immatr.: *M. Andreas Ermitoparus de Meiningen* (Hermelinck 66, 37). S. auch unter Wittenberg.

Osiander, Lukas

1553 Apr. 13 immatr.: *Lucas Osiander Norimbergensis.* 1583 Okt. 31 *Dr.theol. Concionator aulicus Wirtembergensis* (Hermelinck 139, 100).

Ostermayer, Georg

1557 Mai 29 immatr.: *Georgius Ostermayer Coronensis Transylvanus.* Alb. stip.: *G. O. von Canstatt ist zum musico angenommen worden 6. Febr. 1557* (Hermelinck 147, 26). Zugleich Organist in Tübingen, dann Organist in Stuttgart. Gestorben 1572. Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 116.

Pellikan, Konrad

soll 1496 in Tübingen studieren. In der Matrikel nicht auffindbar. Vgl. Das Chronicon des Conrad Pellican, hrsg. von B. Riggenbach, Basel 1877, S. 12. Vorher hatte er in Heidelberg (s. d.) studiert.

Rid, Christoph

1553 Sept. 23 ist immatrikuliert *Christophorus Rid Wurmbligensis,* der 1559 Juli 28 nochmals als Joannes Rid eingetragen ist (vgl. Hermelinck 140, 91 und 151, 79, wo es heißt: *Joannes Rid Vurmlingensis rursus dedit nomen suum.* Außerdem ist 1557 Febr. 24 immatrikuliert: *Christophorus Rid Messingensis,* der 1559 Sept. 13 *bacc. art.* und 1562 Febr. 3 *mag. art.* wurde. Welcher von beiden der bekannte Theoretiker und Lehrer zu Schorndorff war, geht leider weder aus der Matrikel noch aus dem Traktat hervor.

Salomon, Adam

1579 Aug. 27 immatr.: *Adamus Salomon Schneutensis.* 1579 Aug. 21 *Stip.* 1580 Sept. 28 *bacc. art.* 1583 Febr. 6 *mag. art. Rep. graecus, später musicus.* 1586 *Diakon* in Möckmühl (Hermelinck 191, 76). Vgl. Württ. Vjh. NF IX 264, 269 und NF XXI 118.

Siess, Johannes

1519 Mai (?) immatr.: *Johannes Siess componista principis Vdalrici* (Hermelinck 73,40.).

Sigvard, Johannes David

1597 Okt. 16 immatr.: *Johannes David Siguuardus Tubingensis propter aetatem iniuratus stipulata manu promisit. Et hi ambo* (sc. dieser und M. Spindler) *ob parentes de academia bene meritos*

nihil solverunt. 1599 Sept. 12 *bacc. art.* Matr. fac. art.: *Dom. D. Joannis Georgii, parochi nostri Tybingensis filius, puer ingeniosus, organon templi artificiose pulsans, etiam calcando. Itaque quando inter fistulas organi sedet τὰ αὐλοῦ πάντα ἐνεργεῖ ἄνω ἡ κεφαλή, κάτω οἱ πόδες ἐν μέσω τω χεῖρε: πρᾶγμα θαυμασιον. Nondum potest diductione digitorum comprehendere octavas, sed aliter τεχνικῶς compensat: ξῴ καὶ εὐτυχοίη ὁ γενναῖος!* — 1603 Febr. 16 *mag. art.* (Hermelinck 227, 79). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 117.

Silberer, Andreas

W 1477 ist unter den Lehrern während des 1. Rektorates eingetragen: *M. Andreas Silberer de Wil* (Hermelinck I 35). Es ist der bekannte Freiburger Musiktheoretiker.

Schnepf, Paul

1551 Aug. 1 immatr.: *Paulus Schnepfius ex Sultzbach ducatus superioris Palatini.* Matr. fac. art.: *P. Snephius Sultzbachensis bacc. (art.) Lypsensis rec. in societatem bacc.* 1. Aug. 51. *Mag. art.* Febr. 52. Matr. fac. art.: 26. Aug. 1552 *rec. est ad professionem musicae conditionibus et salario, quibus supra M. Joh. Krapnerus* (Hermelinck 136, 50). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 115.

Stahel, Jakob

1546 Apr. 30 immatr.: *Jacobus Stahel ex Leonberg.* 1549 Apr. 7 *bacc. art.* 1550 Juli 16 *mag. art.* (Hermelinck 125, 81). Wahrscheinlich identisch mit dem von Bossert (Württ. Vjh. NF XXV 420) erwähnten Diskantisten Jakob von Leonberg.

Ulstetter, Israel

1563 Nov. 1 immatr.: *Israel Ulstetter Reichenweyerensis.* 1563 Okt. 18 (13. anno aet.) *Stip.* 1566 Sept. 26 *bacc. art.* 1569 Aug. 10 *mag. art. Rep. musicus.* 1574 *Diakon* in Reichenweyer, später in Hagenau (Hermelinck 160, 4). Vgl. Württ. Vjh. NF XXI 119.

Walch, Johannes

1569 Dez. 12 *Joannes Walch Schorndorffensis.* 1570 März 15 *bagg. art.* 1571 März 1 *Stip.* 1573 Aug. 5 *Mag. art.* — *Rep. Musicus.* 1578 *Diakon* in Nürlingen (Hermelinck 172, 35). Vgl. auch Württ. Vjh. NF IX 269.

Walther, Johann

1548 März 3 immatr.: *Joannes Waltherus ex Torga, oppido Mysniae.* Stip. 29. Febr. 1548. — Schmoller, Gesch. d. theol. Studiums oder Stifts in Tübingen I (1893), S. 76f.: *Joh. Walther der jung von Wittenberg, als Musikus angenommen* (Hermelink 129, 47).

Weltz, Johannes

1561 Juni 4 immatr.: *Joannes Weltz Campidonensis.* 1561 Mai 2 Stip. Alb. stip.: *Organista.* 1561 *Diakon* in Brachenheim (Hermelinck 155, 18). Vgl. auch Württ. Vjh. NF XXI 116.

Wyland, Johannes

1507 Nov. 16 immatr.: *Johannes Wyland ex Heymsen* (Hermelinck 58, 50). Wird um 1510 Altist der Hofkapelle, später Pfarrer in Pforzheim, dann Prediger in Vaihingen und schließlich Superintendent daselbst. Er starb 1563 Aug. 29. Vgl. Württ. Vijh. NF XXV 395.

Zimmermann, Martin

1514 Okt. 29 immatr.: *Martinus Zimmerman de Biberaco.* 1516 Mai *bacc. art.* (Hermelinck 65, 59) 1531 Kantor der Lateinschule in Ulm (vgl Greiner, Gesch. d. Ulmer Schule 1914, S. 26).

Dillingen

(Gründung des Kollegium 1549, der Universität 1551, Eröffnung der Universität 1554)

I. Die Statuten der Universität Dillingen

Fakultätsstatuten hat es an der Dillinger Universität wahrscheinlich nicht gegeben[1]. In den allgemeinen Universitätsstatuten sowie in den Lektionsplänen von 1550, 1551 und 1554 werden Musikvorlesungen nicht erwähnt[2]. In dem Lektionsplan vom Sommer 1564 aber heißt es: „Legetur (in Schola Physica) et in Mathematicis, ut Arithmetica, Sphaera et id genus consimilia"[3]. Darunter fallen

[1] Vgl. Th. Specht, Gesch. d. ehem. Univ. Dillingen, 1902, S. 117. [2] Ebd. S. 14, 28.
[3] Ebd. S. 640.

zweifelsohne auch Vorlesungen in Musik. Doch ist andererseits zu beachten, daß in den Lektionsplänen von 1564—1604 unter den zu behandelnden Wissenschaften Musik nur einmal ausdrücklich genannt wird[1].

II. Musikübung an der Universität bzw. unter Mitwirkung von Universitätsmitgliedern

Für die Studenten bestand die Verpflichtung, täglich die Messe zu hören und am Sonntag am Hochamt teilzunehmen[2]. Im Jahre 1584 wird angeordnet, das Amt und die Vesper „more Romano" zu singen, wozu die Choralbücher der Abt von Weingarten lieh. Im Jahre 1613 wurde hinsichtlich des Gesanges vorgeschrieben, „ut sit gravis et ne unquam cantentur Psalmi, Hymni, Magnificat per modum Motettorum, et ut cantiones si quae leviusculae habentur, a choro tollantur".

Im Konvikt des heil. Hieronymus bestand die Vorschrift, daß die Zeit nach dem Abendessen von 6—8 Uhr der Rekreation oder der Übung in der Musik dienen soll[3].

Bei den Promotionen spielte die Musik eine große Rolle. Sie ließ sich nicht bloß beim Eintritt des Zuges in die Aula vernehmen, sondern füllte auch die Pausen zwischen den einzelnen Akten aus[4].

III. Lehrer und Studenten an der Universität Dillingen

Enk, Mauritius[5]

1588 Dez. 17 immatr.: *Mauritius Enk Alstettensis in Heluet* (Specht, Matrikel S. 179). Er hat 1556/57 in Freiburg i. Br. studiert. Näheres über ihn und seinen Musiktraktat vgl. dort.

Kerle, Jakob

1566 Aug. 13 immatr.: *Jacobus Kerle* (Specht, Matrikel S. 55). Zweifellos identisch mit dem bekannten Komponisten, der sich 1562 als Komponist im Dienste des Kardinals von Augsburg (Otto von Truchseß) bezeichnet. Dieser Kardinal war der Gründer der Univ. Dillingen. Zu Kerle vgl. EQ V 352ff.

Nicolasius (Nikolaus), Georg

1575 Aug. 3 immatr.: *Georgius Niclasii* (Specht, Matrikel S. 100). Er wird 1581 März 30 *phil bacc.* und 1582 Juni 26 *phil. mag.* (Ebd.). Möglicherweise identisch mit dem 1557 in Freiburg i. Br. immatrikulierten Georgius Nicolasius, der 1607 daselbst einen Musiktraktat herausgab und in Dillingen studiert haben soll, an anderer Stelle in der Matrikel aber nicht gefunden werden konnte. Vgl. unter Freiburg i. Br.

Schönsleder, Wolfgang

geboren zu München am 21. Okt. 1570, tritt am 14. Mai 1590 in den Jesuitenorden ein, lehrte 1596/97 in Dillingen, schrieb u. a. „Architectonice universalis, ex qua Melopoeam per universa et solida fundamenta musicorum proprio marte condiscere possis" (Ingolstadt 1631) und starb am 17. Dez. 1651 in Schwäbisch-Hall. Vgl. Specht, Gesch. d. Univ. Dillingen, S. 338 (danach EQ IX 63 zum Teil zu berichtigen).

Sigmair, Gabriel

s. unter Sigmair, Martin.

Sigmair, Martin

1565 Jan. 15 immatr.: *Martinus Sigmair (et) Gabriel Sigmair, fratres et cantores aulae Rmi* (Specht, Matrikel S. 48).

(Wird fortgesetzt)

---

1 Specht, S. 206/07. 2 Ebd. S. 345ff. 3 Ebd. S. 408. 4 Ebd. S. 223.

5 Ein *Fr. Mauritius Enk cenobii S. Galli* wurde am 12. März 1565 in die Matrikel eingetragen (Specht S. 48). Möglicherweise identisch mit obigem.

Johannes Biehle †

Von Erich H. Müller, Berlin

Am 4. Januar 1941 wurde Prof. Johannes Biehle im 71. Lebensjahre unerwartet seiner Familie und der deutschen Wissenschaft durch einen plötzlichen Tod entrissen. Mit ihm verloren wir eine von den vielseitigsten Interessen erfüllte, schaffensfrohe Persönlichkeit durchaus eigenartiger Prägung, deren vielfältige Anregungskraft und deren weite Gebiete umspannender Ideenreichtum in ihren Auswirkungen und Ausstrahlungen noch kaum zu übersehen sind.

Johannes Biehles Leben ist Mühe und Arbeit gewesen. Mit eisernem Fleiß und unermüdlichem Streben hat er sich emporgearbeitet. Vom Volksschullehrer in seiner Vaterstadt Bautzen, wo er jetzt auch die Augen zum ewigen Schlummer geschlossen hat, hat er sich durch ein zweijähriges Studium am Dresdener Konservatorium zum Kantor und Kirchenmusikdirektor vorwärtsgebracht, dann begann er als Achtunddreißigjähriger an der Technischen Hochschule in Dresden Physik zu studieren, habilitierte sich 1916 an der Technischen Hochschule in Berlin für die Lehrgebiete Raum- und Bauakustik, Theorie des Kirchenbaues, Orgelbau und Glockenwesen, erhielt 1918 daselbst einen Lehrauftrag, dem im folgenden Jahre ein Lehrauftrag an der theologischen Fakultät der Universität für kirchenmusikalische Vorträge und Übungen folgte. Als Sechzigjähriger konnte er an der Technischen Hochschule sein Institut eröffnen, das in seiner Vielfalt einzigartig in der ganzen Welt dastand. 1937 wurde sein Lehrauftrag an der Universität aufgehoben. 1938 mußte sein Institut die Pforten schließen, weil der Raumbedarf eines anderen Instituts für vordringlich erklärt worden war. 1940 drohte die Auflösung der inzwischen eingelagerten, einzigartigen Sammlungen und Modelle. Eine letzte Frist gelang es dank dem Eingreifen zahlreicher Fachgenossen zu erwirken. Noch ehe sie abgelaufen ist, hat sich Biehles Lebensbahn vollendet.

Ein solches Leben mußte reich an Spannungen und an Kämpfen sein. Ein Weg vom Kirchenmusiker zum Hochschulprofessor eigenwilligster Prägung konnte nur von einer Persönlichkeit beschritten werden, die sich stets der Gesetze ihres inneren Müssens bewußt war. Er ist viel bekämpft worden, man hat ihn geschmäht, gelästert, gescholten, weil er sich keinem der üblichen Schemata anpassen konnte und wollte. Aber er hat andererseits auch von allen Seiten und auf allen Gebieten Anerkennung, Freundschaft und Verehrung gefunden. Dankbare Schüler, Fachgenossen seiner vielen Wissensgebiete trauern an seiner Bahre.

Der Weg seiner geistigen Entwicklung ist klar vorgezeichnet, wenn man sie als Ganzes zu überschauen vermag. Zunächst erscheint der Name seines „Institutes für Raum- und Bauakustik, einschließlich Lärmbekämpfung, Kirchenbau, Orgel- und Glockenwesen und Kirchenmusik" heterogen. Aber dem Kirchenmusiker Biehle war er ein gewachsenes Ganzes. Ihn beschäftigten alle diejenigen akustischen Probleme, die mit der Kirche im Zusammenhang standen. Er blieb aber nicht bei

den musikalischen Dingen, wie Orgel und Glocke stehen, sondern auch der ganze Gottesdienst einschließlich des gesprochenen und gesungenen Wortes des Geistlichen beschäftigte ihn, und sein wissenschaftlicher Trieb forderte von ihm gebieterisch, auch für diese akustischen Belange die besten Wirkungsmöglichkeiten zu erforschen, sie in ihrer Gesetzmäßigkeit zu erkennen und alle Störungsmomente zu beseitigen. So führte sein Weg schließlich auch bis zur Lärmbekämpfung, zu Untersuchungen über die Autohupe. Daß er seine zunächst als evangelischer Kirchenmusiker gemachten Erfahrungen auch der katholischen Kirche zugänglich machte, entsprach ebenso seinem Wunsche nach einer immer weiteren Ausdehnung seines Wissens- und Forschungsgebietes, wie die Untersuchungen und praktischen Arbeiten zur Verbesserung der Akustik in profanen Räumen, wie z. B. dem „Theater des Volkes" oder bei dem Neubau des Münchener Hauptbahnhofes, dessen Planung ihn noch in seinen letzten Lebenstagen ernsthaft beschäftigte. Seine gründliche, den Dingen immer und immer wieder neue Probleme abgewinnende Forscherindividualität ließ ihn auf allen von ihm betreuten Gebieten grundlegende Arbeiten leisten. Überall kam es ihm darauf an, nicht gefühlsmäßige Urteile zu gewinnen, sondern Gesetzmäßigkeiten zu entdecken. Dabei kam ihm sein Erfindungsgeist, der es ihm ermöglichte, neue Meßgeräte und Verbesserungen an vorhandenen Apparaten zu ersinnen, ebenso zustatten wie seine ungewöhnliche manuelle Geschicklichkeit, mit der er den größten Teil seiner sehr komplizierten Modelle selbst herzustellen vermochte. Sein Institut ist ohne Vorbild von ihm selbst aus eigenen Mitteln und aus eigener Kraft aufgebaut worden und ein Beispiel deutschen Gelehrtenfleißes und deutschen Strebens. Wenn man Biehle in musikwissenschaftlichen Kreisen oft nicht hat voll anerkennen wollen, so ist dies kein böser Wille gewesen, denn man sah nur seine Arbeiten zum Orgelbau und seine grundlegenden Forschungen zur Glockenkunde, die er als Wissenschaft eigentlich erst begründet hat, vom musikhistorischen Standpunkt aus, aber man war wohl nur in den seltensten Fällen in der Lage, auch die Bedeutung seiner raum- und bauakustischen Forschungen oder gar diejenigen zur Lärmbekämpfung zu erkennen und zu beurteilen. Und seine vielen praktischen Arbeiten sind soweit über das ganze Reichsgebiet verstreut, daß es schwer ist, sich darüber ein Bild zu machen. Es wird noch eine Aufgabe der Zukunft sein, das Lebenswerk Biehles, zu dem nicht in letzter Linie die Einrichtung seines Institutes gehörte, voll und ganz für die deutsche Volksgemeinschaft fruchtbar zu machen, die Auswirkungen seines Seins zu einer lebendig fortwirkenden Kraft werden zu lassen. Die Fülle der von ihm gegebenen Anregungen und der Ausbau der zahlreichen von ihm erst in ihren Anfängen und Grundlagen sichtbar gemachten Forschungsgebiete ist eine Aufgabe, die der Zukunft vorbehalten bleibt. Das Lebenswerk Biehles ist abgeschlossen. Zukünftige Generationen aber werden noch zurückgreifen auf seine von wahrem Idealismus erfüllten Gedanken, die sich wohl um den engen Bezirk der Kirche zunächst konzentrierten, aber in ihren Ausstrahlungen tief in das gesamte Leben, soweit es akustische Probleme bietet, hineinreichten.

Bibliographie der Werke von Johannes Biehle

a) Raumakustik und Kirchenbau

Protestantischer Kirchenbau und evangelische Kirchenmusik. Hrsg. v. Sächsischen Landeskirchenchor-Verband. 1908.

Theorie des Kirchenbaues. Bericht des IV. Kongresses der IMG, London 1911.

Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkt des Kirchenmusikers und Redners. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1913.

Die Beziehungen der Musik zur Religion und zu den anderen Künsten als Grundlage für die beim Kirchenbau aufzustellenden Forderungen. Lausitzer Kirchenblatt, Mai 1914 — Schles. Blatt f. evang. Kirchenmusik, 1914/15, 5—6 — Pastoralblätter, August 1915.

Der Wiederaufbau der zerstörten Kirchen Ostpreußens. 20 Denkschriften mit zahlreichen Zeichnungen und Abb. 1915/16.

Die Aufgaben bei der Wiederherstellung der zerstörten Kirchen in Ostpreußen. Die Kirche Juli 1916.

Die Umgestaltung der Kirche in Buddern. Zur Oberlausitzer Spende für Ostpreußen. Lausitzer Kirchenblatt, 1917.

Raum und Ton, eine raumakustische Studie. Zeitschr. f. Mwiss., Dezember 1919.

Raumakustische, orgeltechnische und bauliturgische Probleme. Untersuchungen am Dome zu Schleswig. Kistner & Siegel, Leipzig 1922.

Die Akustik in Konzertsälen, Opernhäusern und Kirchen. Deutsches Bauwesen, 1927, Nr. 2.

Die Stellung der Kanzel als liturgisches Problem der Raumakustik. Bericht über den Kongreß f. Kirchenbau 1928. Halle a. S.

Das Große Schauspielhaus in Berlin als raumakustisches Problem. Zentralblatt der Bauverwaltung, 1928, 26. Sept. — Die Deutsche Bühne, 1928, 26. Nov.

Die Hörsamkeit. Festschrift z. Einweihung des „Plaza-Theaters“ in Berlin. o. J.

Die Akustik des Kirchenraumes. Kirche und Kunst, 1928/29, 4 — Das evang. Deutschland 1929, 31.

Der Kirchenbau, eine raumakustische Studie. Zentralblatt der Bauverwaltung. 1929, 39.

Die Bekämpfung des Lärmes mit Berücksichtigung der Rundfunkstörungen. Fortschritte d. Medizin. 1931, 16.

Wünschelrute und Raumakustik. Evangel. Deutschland. 1932, 50.

Der Pergamonsaal als akustisches Problem. Funk. 1933, 22.

Schallerscheinungen in Räumen und in der Natur. Berliner Lokalanzeiger. 6. 8. 1933.

Normalstimmung. Zeitschr. f. Instrumentenbau, 1932, 5.

Eignung und Gebrauch der Hupe im Kraftfahrzeugverkehr. Denkschrift Lärmabwehr des VDI, 1933.

Kampf gegen den Lärm. Der Tag, Berlin. 3. 6. 1934 und in anderen Zeitungen.

Das Theater des Volkes in Berlin und seine akustische Wandlung. Zentralblatt der Bauverwaltung. 16. 11. 1938. — Die Bühne. 5. 12. 1938. — Die Bautechnik. 25. 8. 1939.

Der Kanzeldeckel der Friedenskirche in Bremen und das raumakustische Problem des Kirchenbaues allgemein. Vortrag v. 4. 4. 1940 b. d. Theol. Tagung der Bremer Bibelschule. Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 1940, 5—6.

Das Optimal des Raumes. Die Musik. Mai 1940

Die Hörsamkeit im Theater. Deutsche Theaterzeitung. 13. 10. 1940.

Die Technik der Kirche. (Erscheinen bevorstehend.)

b) Orgelbau

Theorie der pneumatischen Orgeltraktur und die Stellung des Spieltisches. Untersuchungen im Physikalischen Institut der Techn. Hochschule Dresden. Sbd. d. IMG 1911, 1.

Zum Schutze der Orgelbaukunst. Zeitschr. f. Instrumentenbau. 1933, 8.

Die pneumatische Schleife. Zeitschr. f. Instrumentenbau. 1913.

Zur Theorie der Pneumatik. Zeitschr. f. Instrumentenbau. 1913.

Die bauliche Behandlung der Orgel als Denkmalswert. Bericht ü. d. Tag für Denkmalspflege und Heimatschutz in Breslau 1926.

Die Tagung für Orgelbau am 27.—29. Sept. 1928 in Berlin. 7 Abhandlungen mit Abb. (Das Problem der Pfeifenladen und der Traktur. — Die Instituts-Sammlung für Orgelbau. — Die Orgel als Problem der angewandten Akustik. — Die klangliche und liturgische Eingliederung der Orgel in den Kirchenraum. — Windbeschaffung und Windmessung. — Ausblick im Orgelbauwesen.) Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1929.

Die Orgel als Problem der angewandten Akustik. Zeitschr. f. Instrumentenbau. 1930, 13 u. 18.

Register und Tonschweller. Zeitschr. f. Instrumentenbau. 1932, 4.

Der Winddruck im Pfeifenfuß. Zeitschr. f. Instrumentenbau. 1934, 17. — Zeitschr. f. geistl. Musik. 1934, 3.

Das Helligkeitsgesetz, ein Maßstab für den Klangwert der Orgel. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1935.

c) Glockenwesen

Glockenschutz — Heimatpflege. Zeitschr. d. Landesvereins Sächs. Heimatschutz. 1914, 2.

Über die Tonreinheit der Geläute. Die Kirche 1915, 3. — Der Kirchenchor. 1915, 5.

Wie sind Geläute zu bewerten? Monatsschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. 1915, 5.

Über den liturgischen Gebrauch der Glocken. Denkschrift des Sächs. Kirchenchorverbandes. 1915. — Sächs. Kirchen- u. Schulblatt. 1915, 35. — Neues Sächs. Kirchenblatt. 1915, 31. — Der Kirchenchor. 1915, 9.

Über den kirchlichen Gebrauch der Glocken vom Standpunkte des Lausitzer Glockenwesens. Lausitzer Kirchenblatt. 1915, 3.

Das Geläute der St. Georgenkirche in Glauchau und die Wiederherstellung der gesprungenen großen Glocke daselbst. Evangel. Gemeindeblatt f. Glauchau. 1916, 58.

Wesen, Wertung und Gebrauch der Glocken. Verlag Ziemsen, Wittenberg 1916.

Die Enteignung der Glocken. Die Kirche 1917, 6. — Der Kirchenchor. 1917, 5. — Neues Sächs. Kirchenblatt. 1917, 15.

Der Gebrauch der Läuteglocke. Der Kirchenchor. 1917, 9. — Neues Sächs. Kirchenblatt. 1917, 36. — Evangel. Kirchenblatt f. Schles. 1917, 36. — Die Kirche. 1917, 10. — Evangel.-kirchl. Anzeiger f. Berlin. 1917, 41. — Musica Divina. 1917, 10. — Deutsche Instrumentenbauzeitung. 1917, 29—30. — Evangel. Gemeindeblatt, Königsberg. 1917, 46. — Schles. Blatt f. Kirchenmusik. 1917/18, 3. — Die Dorfkirche. 1917, 2—3. — Heimatschutz in Brandenburg. 1918, 4. — Cäcilien-Vereins-Organ. 1918, 5—6.

Bronze- und Gußstahlglocken. Neues Sächs. Kirchenblatt. 1917, 46.

Klangliche Wirkungen der Läutemaschine. Neues Sächs. Kirchenblatt. 1917, 2.

Kirchenglocken der österr. Küstenländer. Denkmalpflege. 1918, 6. — Der Architekt, Wien. 1918, 10.

Über Glockentöne. Die Kirche. 1915, 8.

Die Wiederherstellung unseres Glockenwesens. Die Denkmalpflege. 1918, 1. — Der Kirchenchor. 1918, 4.

Das Wesen der Glocke. Eine akustische Studie. Die Denkmalpflege. 1918, 4 u. 7.

Vergleichende Bewertung der Bronze- und Gußstahlglocken. Untersuchungen im Auftrage des Vorstandes des Deutschen Pfarrerblattes. Dieskau, Saalkreis. 1918.

Die Analyse des Glockenklanges. Arch. f. MWiss. 1918, 2.

Die Glocke als heimatlicher Wert. Zeitschr. d. Landesvereins Sächs. Heimatschutz. 1918, 9. — Die Dorfkirche. 1919, 1. — Cäcilien-Vereins-Organ. 1918, 9—10.

Die Glocke als Musikinstrument. Zeitschr. f. Musik-Industrie. 1919, 2.

Der Einfluß der Aufhängung schwingender Glocken auf ihre Tongebung. Verlag Wedekind, Berlin. 1921.

Das Glockenmirakel von Wehlen. Physikal. Zeitschr. 1921, 11. — Der Kirchenchor. 1921, 9. — Kunst-Kroniek, Groningen. 1921, 12. — Kirchenmusikal. Blätter, Nürnberg. 1921, 22.

Die Wiederherstellung der Geläute der evangelischen Hauptkirchen in Breslau und ihre Verbindung zu einer Geläutegemeinschaft. Die Denkmalpflege. 1922, 3.

Erhaltung und Gebrauchsfähigkeit alter Glokken und die Wiederherstellung der großen Glocken des Berliner Domes. Zeitschr. f. Musikindustrie. 21. 7. 1923.

Die Glocke und das Schmiedehandwerk. Deutsche Schmiedezeitung. 1925, 10.

Das Wesen der Glocke. Musik u. Kirche. 1929, 6.

Die Behandlung gesprungener Glocken. Zeitschr. f. evangel. Kirchenmusik. 1930, 2.

Die geschichtliche Entwicklung der Glockenlagerung. Verlag Vereinigte Kugellager-Fabriken A.-G., Schweinfurt. o. J.

Merkblatt für Pflege und Behandlung der Glocken. Selbstverlag. o. J.

d) Liturgik und allgemeines Musikleben

Ein Lebensbild von Karl Eduard Hering zu seinem 100. Geburtstage. Der Kirchenchor. 1909, 7.

Die Bedeutung des Kirchenchores im gemeindlichen Leben; anläßlich der Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Kirchensängerchores der Gemeinde zu St. Petri in Bautzen. Der Kirchenchor. 1913.

Denkschrift betr. Veranstaltung eines Oberlausitzer Jubiläums-Gesangsfestes 1913 in Bautzen; im Auftrage des Verbandes der Bautzner Männergesangvereine. Bautzen 1912.

Die Bearbeitung der kirchenmusikalischen Dienstverhältnisse; im Auftrage des Sächs. Landeskirchenchor-Verbandes. Der Kirchenchor. 1909, 11 u. 1912, 4 u. 5.

Die Zeilenschlüsse im Brandenburger Choralbuch. Verlag Trowitsch & Sohn, Berlin. 1926.

Beiträge zur „Musikalischen Liturgik“ mit zehn Meisterbildern. Verlag Schloeßmann, Leipzig 1919.

Liturgie und Technische Hochschule. Liturg. Zeitschr., Regensburg. Jahrg. 3, 3.

Die liturgische Gleichung und die Stellung der Musik im Gottesdienste. Mit 7 graph. Darstellungen. Verlag Trowitzsch & Sohn, Berlin. 1931.

Religion und Technik. Mit Abb. Der Rundfunkhörer. 1933, 13.

Der Lehrer-Organist. Deutsches Pfarrerblatt. 1936, 38—40.

Außerdem: Erläuterungen zu Oratorienaufführungen und Symphoniekonzerten sowie Besprechungen der Aufführungen in den Bautzner Nachrichten.

Neue Bücher

Drei Lebensbeschreibungen

Gisela Pellegrini,

Joseph Friedrich Hummel, der erste Direktor der öffentlichen Musikschule Mozarteum in Salzburg. Salzburg 1939.

Wilhelm Stahl,

Gottfried Herrmann. 17. Heft der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Leipzig 1939, Breitkopf & Härtel.

Helmut Banning,

Johann Friedrich Doles. Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung. V. Leipzig 1939, Fr. Kistner und C. F. W. Siegel.

Die ersten beiden Arbeiten betreffen das 19. Jahrhundert, eine Spanne also, über der mehr Dunkel liegt als wünschenswert ist. J. Fr. Hummels Leben, von Gisela Pellegrini beschrieben, umfaßt achtzig Jahre und liegt in der zweiten Hälfte der romantischen Zeit; es verläuft im deutschen Süden und wesentlich im alten Österreich, dessen musikalische Haltung — sie war weniger erregt als die deutsche — der Künstler bewahrte und an seine Schüler weitergab. Unter ihnen befand sich (von der Verfasserin übersehen) Joseph Kotzky, der (1887) zur Nachfolge des erkrankten Operndirektors in Leipzig Arthur Nikisch ausersehen war. Hummel, viel gewandert, erreicht den Höhepunkt seines Wirkens als Leiter des Mozarteums in Salzburg.

Gottfried Herrmanns siebzigjähriges Leben beginnt fünf Jahre vor Wagners Geburt und hat als Hauptpole die thüringische Musikstadt Sondershausen und das alte Lübeck, wo der Vierundzwanzigjährige als Nachfolger des bejahrten v. Königslöw seine sich schnell erweiternde Tätigkeit beginnt, in die er als gereifter Mann nach acht Jahren heimatlichen Hofdienstes zurückkehrt. Wilhelm Stahl, der die Schicksale des von Spohr herkommenden, vielseitig veranlagten Künstlers mit liebevoller Genauigkeit schildert, weist überzeugt auf Herrmanns Kompositionen. Sie sind nur zum kleinen Teile gedruckt, und das ist ihr Verhängnis; denn noch heute heißt es: *quod non in actis* (der Verleger), *non est in mundo*. Doch vielleicht liest einmal ein Generalmusikdirektor Georg Göhlers Aufsatz (ZMW 1., 1918/19, S. 654) über seine Erfahrungen mit der *Sinfonia patetica*.

Auch aus der Masse der von dem älteren Johann Friedrich Doles hervorgebrachten kompositorischen Arbeiten ist nur Vereinzeltes im Druck erschienen: Fünfundzwanzig weltliche Lieder 1750, einundzwanzig geistliche Lieder auf Gellertsche Texte 1758 (1761), ein Psalm 1758, eine Kantate 1790, eine Motette 1777, zwei kleine Klavierstücke 1773, eine Sammlung von vierzig leichten Choralvorspielen 1794f. und ein „Vierstimmiges Choralbuch" 1785 — alles übrige: Motetten, Kantaten, Psalmen, Passionen, Oratorien, Messen und andere Formen geistlicher Gesangsmusik, ein riesiges Opus, blieb in der Handschrift. Helmut Bannings gewichtige Abhandlung wird eine Renaissance des so eigentümlich zwischen Bach und Mozart stehenden, jedoch sie beide nicht berührenden Mannes wohl kaum heraufführen wollen. Ihre Haltung hat etwas Abschließendes. Vorzüglich die auf umsichtigster Auswertung der Quellen beruhenden Teile: die Lebensbeschreibung und der Werknachweis machen den Eindruck, als sei nun alles geschehen. So feiert in dieser wertvollen Untersuchung die Archivalie einen ihrer feinsten Triumphe. Das Ästhetische wird mit einiger Zurückhaltung und so behandelt, daß nur die völlig gesicherte Erkenntnis den Maßstab geben darf. Die Begründung der Kämpfe des Kantors aus den kunst- und schulpolitischen Gegebenheiten ist einleuchtend, die Darstellung im ganzen anregend und lebendig.

Th. W. Werner, Hannover

Kleine Beiträge

Die elektro-akustische Orgel Jörg Magers

Das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung erwarb eine von dem Pionier der deutschen Elektromusik, Jörg Mager, konstruierte elektroakustische Orgel, die einzig erhaltene ihrer Art, für das Staatliche Musikinstrumentenmuseum Berlin. Das Instrument besitzt drei in Terrassen schräg übereinander liegende Klaviaturen und ein Pedal. Jedem Manual und dem Pedal ist jeweils ein Generator als Schwingungserzeuger zugeordnet; da jeder Generator nur einstimmiges Spiel zuläßt, ergibt sich im ganzen die Möglichkeit zu vierstimmigem Spiel. Für zwanzig Register sind Anschlüsse vorhanden.

Das Instrument gehört zu den rein elektrischen Musikinstrumenten. Als Schwingungserzeuger dienen Niederfrequenz-Rückkopplungsgeneratoren, die technisch und akustisch besonders gut geeignet sind: sie vereinen größten Frequenzbereich, größte Stabilität, einfachen, billigen Aufbau

und lange Lebensdauer mit der Tatsache, auch ohne Verzerrungsmittel angenehme Töne zu ergeben. Die Festlegung der einzelnen Tonhöhen erfolgt durch Zu- und Abschalten von Kondensatoren.

Musikalisch besonders interessant und ergiebig ist die Art der Klangfarbenerzeugung. Die vom Generator erzeugten Schwingungen werden nicht auf elektrischem Wege verzerrt und dann in der vorhandenen Form auf einen Lautsprecher gegeben, sondern gelangen in ihrer ursprünglichen (ungefähr Sinus-)Form auf ein Magnetsystem, dessen Nadel entsprechend ihrer sehr geringen Masse die Generatorschwingungen so gut wie unverzerrt läßt. An dieser Nadel befestigt sind die verschiedensten „Klangstrahler" in Form von Platten und Hohlkörpern jeden Materials, die jetzt die fast sinusförmigen Schwingungen der Nadel entsprechend ihrer Form, ihres Materials und ihres Spannungszustandes verändern. Die verschiedenen Klangfarben werden also nicht wie bei der Verwendung nur eines Lautsprechers von diesem wiedergegeben, wobei eine Nivellierung auf Grund der Lautsprechermasse immer erfolgen muß, sondern sie werden von dem jeweiligen Klangstrahler erst erzeugt. Dies Prinzip bedeutet entsprechend dem Benutzen etwa des Luftstroms bei Blasinstrumenten, des Zupfens, Streichens oder Schlagens bei Saiteninstrumenten die wirklich logische Heranziehung der elektrischen Energie für musikalische Zwecke, wobei dem Instrumentenbauer zur Darstellung seines Klangideals wie bei allen nichtelektrischen Musikinstrumenten jedes Material und dessen beliebige Formung zur Benutzung freisteht.

Über das Musikalische hinaus besitzt die Orgel gute Eignung für Forschungszwecke. Die Stabilität der Generatoren und die genaue Abstimmöglichkeit durch die Kondensatoren gestattet auf den einzelnen Klaviaturen ein leichtes Darstellen und Vergleichen der verschiedensten Temperaturen. Eine besondere Schaltanordnung erlaubt ein sofortiges Umstimmen auf kleinste, in ihrer Größe genau bestimmbare Intervalle und das Spiel mit diesen.

Hans-Heinz Dräger

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Trimester 1941

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, CM = Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Infolge der besonderen Beanspruchung des sehr knappen Raumes der Zeitschrift durch die Trimester-Einteilung mußte in diesem Verzeichnis von der Aufnahme der propädeutischen Fächer (Formenlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt usw.) abgesehen werden. Es wird jedoch vom Sommersemester 1941 ab wieder Vollständigkeit angestrebt werden.

Basel. Wintersemester. Prof. Dr. J. Handschin: Geschichte der Musik in der Schweiz (1) — Beethoven (1) — S (2) — CM (2 vierzehntäglich).
Prof. Dr. W. Merian: Das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts (1) — Lektüre kritischer Schriften des 17. Jahrhunderts (1).

Berlin. Prof. Dr. A. Schering: Einführung in die Musikwissenschaft (3) — Musikalische Symbolkunde (1) — S (2) — CM instr. (2).
Prof. Dr. G. Schünemann: Musikübung und Musikpflege zur Zeit der Wiener Klassik (2) — Übungen zur Instrumentation II (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: Kunstlied und Volkslied von der Zeit Goethes bis zur Gegenwart (2) — Kolloquium über Gegenwartsfragen der Musik und Musikwissenschaft (2) — Pros (2).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik).
Prof. Dr. W. Danckert: Wandernde Liedweisen. Untersuchungen zur vergleichenden Volksliedkunde (2).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik (2) — Übungen zu Arbeiten von Helmholtz und Stumpf (2) — Übungen zur Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Evangelische Kirchenmusik der Gegenwart (1) — Übungen zur Geschichte der musikalischen Entwicklung der evangelischen Gottesdienstformen (2) — CM voc.: Chormusik der Gegenwart (2).

Bern. Wintersemester. Prof. Dr. E. Kurth: Die Hauptperioden der Musikgeschichte (an Schallplatten dargestellt) (2) — Beethoven und seine Zeitgenossen von 1800 an (mit Erläuterungen an Schallplatten) (2) — Pros: Übungen zur Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts, (m. Dr. L. Balmer) (2) — S: Bachs Phantasien, Präludien und Fugen für Orgel (2) — CM (2).
Privatdoz. Dr. M. Zulauf: Übungen zur Notationskunde II (1).
Privatdozentin Dr. L. Balmer: Grundbegriffe der Kirchentonarten (1) — Einstimmige Musik von primitiven Kulturen bis zur hochentwickelten Kunstmusik (1)

Lektor W. Senn: Blüte und Niedergang der protestantischen Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert (1).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Gegenwartsfragen der deutschen Musik (2) — S (2).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters (2) — Übungen zur Musik des deutschen Volksliedes (1).

Breslau. Dr. F. Feldmann: Die großen Musikerpersönlichkeiten der nachromantischen Zeit bis zur Wende des 19. Jahrhunderts (2) — S (2) — Grundbegriffe der Musikästhetik (1).
Dr. H. Ringmann: CM instr., voc. (je $1^1/_2$).

Dresden. Technische Hochschule. Dr. G. Pietzsch: Richard Wagner (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Das Werk Beethovens (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — S (2) — CM instr., voc. (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Geschichte des Orgelspiels (2) — Luthers Kirchenlieder (2) — Musikalische Liturgik: Übungen im gregorianischen Gesang (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Die deutsche Musik im Zeitalter der Renaissance (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (1) — S: Übungen im Einrichten älterer Musik für die Praxis (2) — CM instr., voc. (je 2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Das deutsche Lied I (Mittelalter) (2) — Goethe und die Musik (1) — S: Übungen zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein (2) — CM instr., voc. (je 2).
Dr. R. Merten: Grundfragen der angewandten Musikwissenschaft (2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Das Werk Joh. Seb. Bachs II (2) — S: Entziffern alter Notierungen (2) — CM (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Die Musik im Mittelalter I (2) — S: Übungen zur Meßkomposition des 15. Jahrhunderts (2) — CM voc., instr.: im Anschluß an das S. (2).

Graz. Prof. Dr. H. Birtner: Grundzüge der abendländischen Musikgeschichte (2) — S: Übungen zur Aufführungspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — CM voc., instr. (je 2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Geschichte der altgriechischen Musik (1) — S: Boethius, De institutione musica (1) — CM instr., voc (m. Univ.-Musikdirektor Dr. Graupner) (je 2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Die Musik der Tasteninstrumente (2) — S: Arbeiten im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Anleitung zum Bestimmen des Kompositionsstils (2).
Prof. Dr. W. Serauky: Allgemeine Operngeschichte I (von den Anfängen bis Mozart) (2) — Übungen: Einführung in die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts (2).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Mozarts Opern (1) — Die Musikinstrumente (1) — Geschichte des Klavierspiels (1) — Beethovens Streichquartette (1) — CM ($1^1/_2$).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik der Romantik (2) — Übungen zur Vorlesung — Pros: Aufführungspraxis (2) — CM (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Der protestantische Orgelchoral bis zu Joh. Seb. Bach (1).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Ehmann: Geschichte der Klaviermusik II (mit Vorführungen) (2) — S: Übungen zur Vorlesung (2) — Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (m. Dr. Alf) (2) — CM voc.; instr. (m. Dr. Alf) (je (2).

Jena. Dozent Dr. O. C. A. zur Nedden: Die Oper seit Wagner (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — S: Übungen zur Mannheimer Schule (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. R. Volkmann: Mozart, Klaviersonaten, vorgespielt und erläutert (2).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das deutsche Volkslied und seine Beziehungen zum Volkslied anderer Länder (2).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Allgemeine Musikgeschichte im Zeitalter des Frühbarock (3) — Joh. Seb. Bach (1) — S: Stilkritische Übungen zur Musik des Frühbarock — CM instr., voc. (m. Dr. Gudewill) (je 2).
Dozent Dr. B. Engelke: Geschichte der dramatischen Musik im 19. Jahrhundert (mit Ausschluß von Wagner) (1) — Grétry, Méhul, Cherubini und ihre Nebenmänner (1) — Musikalische Paläographie.
Lektor Dr. K. Gudewill: Der Kontrapunkt Joh. Seb. Bachs (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Beethoven, Leben und Werke (3) — S: Madrigal, Chanson und Lied im 16. Jahrhundert (2) — Pros: Die Triosonate (2 vierzehntäglich) — CM voc., instr. (je 2).
Prof. Dr. E. Bücken: Stil und Kultur der musikalischen Renaissance (2) — Pros: Ricercar und Fuge (2 vierzehntäglich) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten.
Prof. Dr. W. Kahl: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft mit Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (1).
Prof. Dr. J. Malsch: Akustische Übungen (halbtägig).

Königsberg. Prof. Dr. H. Engel: Bach (2) — Exotische Hochkulturen (1) — S: Tabulaturen (1), Alberts Arien (1); Musikgeschichtliches Repertorium (2) — Evangelisch — kirchenmusikalische Übungen (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Mozart und Beethoven und ihre Zeit (4) — Pros Vorkurs: Die Mensuralnotation seit 1450 (2); Hauptkurs: Instrumentalformen des 16. Jahrhunderts (Assistent Dr. habil. H. Husmann) (2) — S: Spätwerk und Altersstil (2) — CM voc.: Volkslieder in neuen Sätzen (Assistent Dr. habil. H. Husmann); instr.: Tänze und Märsche (zus. 3).
Dozent Dr. A. Wellek: Gehörpsychologie (Tonpsychologie) (1).
Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Oper und Musikdrama in Entwicklungszügen (2) — Der lineare Stil (1) — Einführung in das Verständnis der Musik (1) — Übungen zur Geschichte der Oper (2) — CM instr., voc. (Bach) (je 2).
München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Grundlagen und Frühgeschichte der eurasischen Musikkulturen (2) — Die Symphonien von Anton Bruckner (1) — S (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Gregorianik (2) — Stilkundliche Übungen, Schrifttumskunde (2).
Prof. Dr. K. Huber: Übungen zur deutschen Volksmusik (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Führende Musikdramatiker des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Übungen (2).
Münster. Prof. Dr. W. Korte: Bach, Händel und ihre deutschen Zeitgenossen (Europäische Barockmusik II) (4) — Ludwig van Beethoven (1) — S: Übungen zur Strukturforschung ($1^1/_2$) — Pros: Übungen zur Analyse und Interpretation ($1^1/_2$) — CM instr., voc. (je 2).
Prag. Prof. Dr. G. Becking: Die Musik seit Richard Wagner (2) — Außereuropäische Musik (1) — S: Übungen zur Typenlehre (2) — Pros: Mozarts Violinsonaten (2) — CM (2).
Rostock. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Grundzüge der Operngeschichte (2) — Beethoven und die Symphonie (1) — S: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — CM instr., voc. (je 2).
Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Die Klaviersonate der Klassik (1) — S: Übungen zur Vorlesung (2).
Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Mozart in seiner Zeit (3) — Die Stellung der Musik im deutschen Bildungsideal (1) — S (2) — Pros (m. Prof. Dr. L. Nowak) (2) — CM instr., voc. (m. Prof. Dr. L. Nowak u. Lektor Tschoepe) (4).
Prof. Dr. A. Orel: Die Musik des 15. Jahrhunderts II (1) — Hugo Wolf II (1).
Prof. Dr. R. Haas: Quellenkunde und Quellenkritik (1) — Übungen an Theoretikern (1).
Prof. Dr. L. Nowak: Musiktheorie und Musikanschauung im 11. Jahrhundert (1) — Einführung in die Notationskunde III (2) — Einführung in die systematische Musikwissenschaft (1).
Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts II (2) — S: Musikwissenschaftliche Übungen ($1^1/_2$) — CM instr. (1).
Zürich. Wintersemester. Prof. Dr. F. Gysi: Beethovens Klavierwerke (2) — Die Liedermeister des 19. Jahrhunderts (2) — S: Musikalische Analyse und Stilkritik (1).
Prof. Dr. A. Cherbuliez: Geschichte der Sinfonie (2) — Allgemeine Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (1) — S. Übungen zur Vokal- und Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (2) — CM voc., instr. (1).

Mitteilungen

Prof. Dr. Friedrich Blume, Kiel, hielt auf Einladung der Deutsch-Bulgarischen bzw. der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft Anfang Dezember 1940 vier Vorträge in Sofia (Akademie der Wissenschaften und Musikakademie), Plovdiv (Südbulgarien) und Budapest über die Themen: „Der deutsche Mensch in der Musik“, „Volksmusik und Kunstmusik“ und „Germanisches und romanisches Formgefühl in der Musik“. Mit diesen Vorträgen wurde die deutsche Musikwissenschaft erstmalig in Bulgarien und Ungarn vertreten.

*

Dem außerplanmäßigen Professor Dr. Herbert Birtner ist unter Ernennung zum außerordentlichen Professor in der Philosophischen Fakultät der Universität Graz der Lehrstuhl für Musikwissenschaft übertragen worden.

In Vertretung des zur Wehrmacht einberufenen Dozenten Dr. Hans Joachim Therstappen wurde Dr. Walther Krüger von der Hansischen Universität Hamburg mit der Betreuung des Musikinstituts beauftragt; ihm ist ein Lehrauftrag für praktische Musikpflege (Leitung des Studentenorchesters) erteilt worden.

*

Die für dieses Heft vorgesehene Besprechung von Walter Schulze: Die Quellen der Hamburger Oper (1678—1738), Hamburg-Oldenburg, 1938, ist dem damit beauftragten Referenten infolge besonderer Umstände im Augenblick nicht möglich. Da diese Besprechung eine grundsätzliche Stellungnahme mit forschungswichtigen Ergänzungen darstellen wird, wird ihr Erscheinen vorläufig hinausgeschoben.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde
Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

6. Jahrgang 1941 Heft 2

Am 7. März verschied zu Berlin der Vorsitzende des Ausschusses für „Das Erbe deutscher Musik" und Leiter der Landschaftsdenkmale Berlin-Brandenburg

Professor Dr. Arnold Schering

Das Institut verliert in ihm einen Mitarbeiter, der neben seinen umfangreichen Universitäts-Verpflichtungen und sonstigen vielfältigen Arbeiten stets bereit war, in uneigennütziger Weise an den Gemeinschaftsaufgaben der deutschen Musikforschung tätigen Anteil zu nehmen. Sein Andenken wird immer in Ehren gehalten werden.

Staatliches Institut
für Deutsche Musikforschung
Der Leiter:
Seiffert

Arnold Schering †

Von Helmuth Osthoff, Frankfurt (M.)

In den Abendstunden des 7. März hat Arnold Schering, kurz vor Vollendung des 64. Lebensjahres, die Augen für immer geschlossen. Freunde, Schüler und Kollegen geleiteten ihn zum Grabe auf dem kleinen Friedhof an der Heerstraße in Berlin, wo sein Sterbliches an der Seite der 1933 ihm vorangegangenen Gattin die letzte Ruhestätte fand. Hatte seine zähe Natur auch in den letzten Jahren wiederholt mit einem tückischen Leiden ringen müssen, das plötzlich wieder aufflackerte, so traf doch alle dieses jähe Ende unvorbereitet; auch ihm scheint kein Gedanke daran die Seele beschattet zu haben. Wir fühlen das Unersetzliche dieses Verlustes — und doch läge es kaum im Sinne seiner Persönlichkeit, die Werden und Vergehen als ein natürlich Gegebenes hinzunehmen wußte, wollten wir uns Betrachtungen darüber hingeben, was der bis zuletzt unermüdlich Schaffende dem Fach noch hätte geben können. Sein nunmehr abgeschlossenes Werk verkörpert eine so planvoll durchgeführte, so gewichtige und umfassende Leistung, daß es als Erfüllung dessen erscheinen darf, was diesem Forscherleben zur Aufgabe gestellt war. Nur einige Züge, Grundlinien und Gedanken, die den Forscher, seinen Weg und sein Schaffen betreffen, seien hier angedeutet, nicht zuletzt in dem Wunsch, daß diese Zeilen einem aus größerem Abstand gewonnenen Bildnis zugutekommen möchten.

Scherings Weg führte von der Musikpraxis zur Musikforschung. In der musikerfüllten Atmosphäre des Elternhauses zu Dresden, wohin die Familie bald nach seiner Geburt von Breslau aus übergesiedelt war, vermochte sich seine starke und echte musikalische Begabung ungewöhnlich schnell zu entfalten, und dem Jüngling, der seine praktischen Studien auf der Hochschule für Musik in Berlin abschloß, schien die Laufbahn des Geigenvirtuosen bestimmt zu sein. Die früh einsetzende Beschäftigung mit Bachs Werken[1] dürfte den Hauptanstoß zu seinem Entschluß gegeben haben, sich der Musikwissenschaft zu verschreiben. Wahrte noch seine Dissertation über die Anfänge des Violinkonzerts[2], mit der er 1902 in Leipzig bei Hugo Riemann promovierte, engen Zusammenhang mit dem Gebiet seiner praktischen Studien, so führte ihn sein nächstes größeres Werk, die „Geschichte des Oratoriums" — herausgewachsen aus der Schrift „Die Anfänge des Oratoriums", mit der er 1907 in Leipzig die Dozentur für Geschichte und Ästhetik der Musik erwarb — auf den entwicklungsgeschichtlichen Boden der großen Vokalmusik. Seine Abhandlung über die „Orgelmesse im Zeitalter des Josquin" (1912) und die „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance" (1914) bezeichnen die Wendung von der pragmatischen Darstellung zur Erforschung der realklanglichen Voraussetzungen alter Musik. Hier meldet sich eine der charak-

[1] Schon 1900 ließ der Dreiundzwanzigjährige die Schrift „Bachs Textbehandlung" erscheinen.
[2] 1905 erweitert zur „Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart".

teristischen Fragestellungen an, die in Scherings späteren Arbeiten immer wiederkehrt, mag es sich um das deutsche mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts, Tempo- und Besetzungsprobleme in der Musik des Frühbarock oder um die Interpretation von Werken Bachs und Händels handeln. Die Summe seiner wohl in manchen Einzelheiten, nicht im Prinzipiellen gewandelten Erkenntnisse zog er erst 1931 in seiner „Aufführungspraxis alter Musik". Bedeutete die Inangriffnahme solcher Probleme um 1910 einen kühnen und zunächst noch lange umstrittenen Vorstoß in Neuland, so blieb der Blick damit doch auf Konkretes, Reales gerichtet. Aber „es liegt", wie er selber sagt, „im Wesen des forschenden Menschengeistes, die Ziele weit über das Konkrete hinauszustecken. Das hängt vom Charakter der Persönlichkeit ab." Das Geistige zu erkennen, das hinter der sinnlichen Erscheinung der Musik steht, drängte sich ihm immer mächtiger als letzte und höchste Aufgabe auf. Mit Grundfragen und Geschichte der Musikästhetik vertraut wie nur wenige in der Geschichte unseres Faches, dabei ein geschworener Feind jedes phrasenhaft verschwommenen Ästhetisierens, untersuchte er nach und nach alle Epochen der Musikgeschichte vom Mittelalter bis zur Neuzeit auf das Wesen ihrer Musikanschauung, immer bemüht, vom Musikbegriff einer Zeit aus die überlieferten Werke dem Verständnis zu erschließen. Er hat hierbei den Blickpunkt oft gewechselt, bald von der geistigen Bedingtheit des Schaffenden her, dann wieder von der Erlebniswelt des „mitvollziehenden" oder aufnehmenden Menschen aus die Dinge deutlich zu machen versucht. Seine Bach-Forschungen waren von Anfang an auf dieses Ziel gerichtet; immer tiefer führten sie, bei Erkenntnissen Spittas anknüpfend, in den geistigen Untergrund der Kunst Sebastian Bachs hinein, Kräfte, Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge aufspürend, wie sie nie zuvor so systematisch, klar und objektiv herausgestellt worden sind.

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, daß Schering im Zuge seiner weit ausholenden Forschungen es nicht verschmähte, an eine lokalgeschichtliche Aufgabe, die Musikgeschichte Leipzigs von 1650—1800, heranzutreten, die archivalische Kleinarbeit von unabsehbarem Maß bedingte und seine Kraft auch tatsächlich mehr als zwei Jahrzehnte, mit größeren Unterbrechungen, in ihr Joch gespannt hat. Gewiß dürfte es ihn gereizt haben, die Lebenswirklichkeit und Totalität deutscher Musik an einem unvergleichlich gelagerten Fall darzustellen, „nicht die einzelnen Tatsachen als solche, sondern ihre Verknüpfung zu Ereignissen, nicht einzelne Vorfälle, sondern die Gründe ihres Eintretens, nicht Namen, sondern handelnde Persönlichkeiten"[1] herauszuarbeiten — indes wäre dieser Gesichtspunkt allein wohl kaum für seinen Entschluß bestimmend gewesen, hätte nicht alles seinen Beziehungspunkt in der Persönlichkeit des Thomaskantors gefunden, dessen Wirken Leipzig für die Zeit von 1723—1750 zum Angelpunkt der abendländischen Musikentwicklung stempelte. Das Ergebnis ist der bedeutendste Beitrag zur musikalischen Landeskunde in der gesamten Fachliteratur. Wer dieses zweibändige Werk[2], insonderheit das letzte Buch mit dem Untertitel „Joh. Seb.

[1] Vorwort zum letzten Band.

[2] Von der „Musikgeschichte Leipzigs" erschien Band II (1650—1723) im Jahre 1926, Band III (1723—1800) 1941 etwa zwei Monate vor dem Tode des Verfassers.

Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert" zur Hand nimmt, wird bemerken, wie hier die drei Forschungsrichtungen Scherings in eine große Synthese einmünden: exakteste pragmatische Darstellung, Klärung aller die Musikpraxis berührenden Fragen und objektive Deutung des geistigen Wesens der Musik, die in diesem Raum einst klingende Wirklichkeit bedeutete. Gesondert legte er die im Zusammenhang damit gewonnenen Erkenntnisse zur Aufführungspraxis Bachs in seinem tiefschürfenden und richtungweisenden Buch „Bachs Leipziger Kirchenmusik" (1936) nieder.

Seit 1933 fesselte ihn in zunehmendem Maße das Deutungsproblem der Instrumentalwerke Beethovens. Den Anstoß empfingen seine Interpretationsbemühungen durch die zahlreichen dokumentierten Äußerungen des Meisters und seines engeren Kreises, die in der Einleitung zu „Beethoven und die Dichtung" (1936) auf breitester Grundlage belichtet werden. Den Sinngehalt, die „poetischen Ideen", von denen Beethoven selbst wiederholt gesprochen hat, aufzufinden und zu konkretisieren, wurde das Ziel seiner mit fanatischer Hingabe betriebenen Studien. Schering kam es auf die Ausschaltung alles Subjektiv-Willkürlichen bei der Interpretation, d. h. auf Deutungen an, die, zwar intuitiv erschaut, durch widerspruchsfreie und restlose Kongruenz mit den musikalischen Sachverhalten zu überzeugen vermochten, soweit sich dies mit den Mitteln des Wahrscheinlichkeitssatzes — ohne den keine Geisteswissenschaft auszukommen vermag — erreichen ließ. Das ungemeine Aufsehen, welches die zahlreichen Beethoven-Studien im In- und Auslande hervorgerufen haben, ist noch in frischer Erinnerung. Wohl kaum zuvor haben Arbeiten eines deutschen Musikgelehrten so im Brennpunkt des allgemeinen Interesses gestanden, griffen doch sogar die Meister Richard Strauß und Hans Pfitzner — jener so unbedingt zustimmend wie dieser ablehnend — in den wogenden Streit der Meinungen ein, der durch die Unvereinbarkeit der Prämissen und manche Mißverständnisse verschärft wurde. Daß Schering um ein Problem erster Ordnung mutig, ernst und unter Einsatz seines ganzen großen Könnens gerungen hat, werden auch seine Gegner nicht bestreiten können. Sicherlich kann der erst später geprägte Begriff der „absoluten Musik" — dessen Aufkommen Schering mit den Ideen eines Hegel und Schopenhauer in Verbindung brachte — für die Beethoven-Forschung nicht verbindlich sein. Den Wert dieser Arbeiten für die Erkenntnis Beethovens — wie der analog gerichteter Studien für die Haydn- und Schubert-Forschung — aber gerecht abzuwägen, wird der Zukunft überlassen bleiben müssen.

Nur die Hauptwerke Scherings konnten hier kurz berührt werden. Wer sich von dem imposanten Umfang seiner Arbeit ein Bild machen will, greife zur Festschrift von 1937, in der Kurt Taut alles bis dahin Erschienene sorgsam verzeichnet hat. Wichtigste Ergebnisse seiner Bach-Studien bergen zumal die Bach-Jahrbücher, die er seit 1907 als Herausgeber betreut hat. Von 1928 ab schrieb er alljährlich den Spitzenaufsatz für das „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", das schon früher zahlreiche Beiträge aus seiner Feder gebracht hatte. Diese meisterlich geformten Arbeiten, die hoffentlich einmal zu einem Bande vereinigt werden, zählen in der Vielseitigkeit der Themen und Problemstellungen mit zum Wichtigsten, was Schering unserem Fache zugebracht hat. Seine Leistungen als Heraus-

geber alter Musik bedürfen kaum der Hervorhebung, haben doch seine durch kritische Auslese und feinsinnige Einrichtung ausgezeichneten Veröffentlichungen weiteste Verbreitung gefunden.

In seiner Laufbahn als Hochschullehrer fiel ihm — beidemal als Nachfolger des unvergessenen Hermann Abert — 1920 der Lehrstuhl in Halle, 1928 das Ordinariat für Musikwissenschaft an der Berliner Universität zu. Seine spannkräftig-temperamentvolle, geistig ungemein bewegliche, dabei sehr harmonisch geformte Persönlichkeit wußte Lehre und Forschung in fruchtbarer Wechselwirkung zu verbinden. Von den Arbeiten seines großen Schülerkreises greifen viele, ausbauend und vertiefend, Probleme auf, die im Zuge seiner Forschungen schon festere Konturen gewonnen hatten. Doch lag Schering jede Einseitigkeit und jeder Zwang fern. Wenn die angeregten und geförderten Arbeiten seiner „Schule" dennoch meistens den Stempel seiner Ideen und Forschungsmethoden tragen, so lag das an der geistigen Suggestivkraft seiner Persönlichkeit. Größere Studienreisen mit seinen Studenten, zumal nach Italien, und zahlreiche Aufführungen alter Musik, die gern eine experimentelle Note trugen, bewiesen sein unablässiges Bemühen, den Blick des Lernenden über das Theoretische hinaus zu weiten.

Arnold Schering hat von den Älteren des Faches vielleicht am entschiedensten die Wendung von der positivistischen zur geisteswissenschaftlichen Forschung vollzogen, jedoch immer der Überzeugung nach, daß „nur eine niet- und nagelfeste, in der Tatsachenforschung verankerte historische Durchbildung universalen Umfangs vor Konstruktion und Willkür zu schützen vermag". Viele Ergebnisse seiner Arbeit — vor allem gilt dies für seine Studien über Bach und zur Aufführungspraxis — zählen zum anerkannten Besitz unserer Wissenschaft. Daß sein Werk als Ganzes noch weit in die Zukunft ausstrahlen wird, verbürgen Reichtum und Kraft der darin niedergelegten Ideen. Ein Großer unseres Faches, eine edle, von höchstem Idealismus durchdrungene Persönlichkeit ist mit ihm dahingegangen. Mit der tiefen Trauer über seinen Tod aber verbindet sich ein dankbares und zugleich stolzes Erinnern an alles, was er der deutschen Musikwissenschaft geschenkt hat.

„Entwicklungsgeschichtliche" und organische Volkslied-Betrachtung

Von Werner Danckert, Berlin

Die starke Resonanz, die meine beiden Arbeiten „Das europäische Volkslied" und „Grundriß der Volksliedkunde"[1] im Fachschrifttum gefunden haben, hat zahlreiche und zum Teil recht gegensätzliche Besprechungen und Erörterungen ausgelöst. Im einzelnen freilich schwankt der Tenor der Referate zwischen lebhafter Anerkennung und den verschiedensten Graden negativer Einstellung. Selbst die Tatsache heftigster Gegnerschaft könnte mich allein noch nicht zu einer Stellungnahme veranlassen, wenn nicht in einigen besonders zugespitzten Fällen einzelne Beurteiler von oft recht brüchigen und fragwürdigen Voraussetzungen ausgingen, die sich bis zu gröblichen Mißverständnissen und Fehldeutungen steigern[2]. Es fehlt allerdings auch nicht an Referenten, die glauben, die Ergebnisse einer vieljährigen und weitverzweigten Forschungsarbeit mit einer Reihe von entstellten oder aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten, ja mit willkürlichen Unterstellungen abtun zu können[3].

Zu allen aufgeworfenen Fragen im einzelnen Stellung zu nehmen, würde die Grenzen eines Zeitschriftenaufsatzes bei weitem übersteigen, zumal wenn einige Beurteiler dazu neigen, in ein paar flott hingeworfenen Sätzen mit fragwürdiger oder fehlender Begründung zu voreiliger Ablehnung zu gelangen. Daher erscheint es mir ratsamer, nur einige — allerdings besonders wichtige — der berührten Grundprobleme zur Erörterung zu stellen, diese aber wenigstens in ihren Hauptzügen aufzuhellen.

Der Gegenstand. Das europäische Volkslied als kulturgeographischer Begriff. Eine genauere wissenschaftliche Abgrenzung des Wirkungsraumes und damit des Begriffs des europäischen Volksliedes wurde meines Wissens im bisherigen Schrifttum noch an keiner Stelle unternommen, ja nur selten und ansatzweise wurde überhaupt gesehen, daß hier ein Problem vorliegt. Die von mir gewählte Grenzziehung bestimmt das europäische Volkslied als „das volkläufige Lied der abendländischen Geschichtsvölker und der angrenzenden europäischen ‚Randvölker', die von der geschichtlichen Lebensdynamik der abendländischen Kultur berührt worden sind" (DeV., S. 3). Es handelt sich um eine kulturgeographische Abgrenzung. Sie geht von wesentlichen inneren Gemeinsamkeiten aus, rückt das „Liedhafte" im engeren Sinne in den Mittelpunkt kulturphänomenologischer Betrachtung und orientiert sich im übrigen durchaus an der durch die hoch-

[1] Berlin 1939.

[2] Z. B. Erich Seemann in: Geistige Arbeit, vom 20. August 1939, S. 3f., und Alfred Quellmalz in: Deutsche Volkskunde, 2. Jg., 1. Heft, Berlin 1940, S. 60ff.

[3] Walter Wiora: Zur Erforschung des europäischen Volksliedes (ZE.); in: AfMf. V, S. 193ff. — Ders.: Die deutsche Volksliedweise und der Osten (DVO.), Wolfenbüttel und Berlin 1940.

kulturelle Lebensdynamik der führenden europäischen Kernvölker geschaffenen Grundsituation. Es ist daher abwegig, wenn Wiora (ZE. 194) in alledem nur einen „äußerlichen Rahmen“ erblickt. Äußerlich und rahmenhaft wäre vielmehr eine rein geographische Abgrenzung, die z. B. notwendigerweise auch den Gesang primitiver Altstämme, wie etwa der Lappen oder der finnischen und turktatarischen Steppenvölker, in sich einschlösse. Jeder Kundige weiß ferner, daß die Scheidelinie zwischen abendländischem und orientalischem Volksgesang nicht zwischen den Erdteilen liegt, sondern durch Südeuropa geht.

Man könnte sie etwa in Form einer Grenzzone darstellen, die von Andalusien über die Balearen durch Sizilien, Sardinien, Südslawien, Bulgarien bis nach Rumänien und Südrußland verläuft. Selbstverständlich handelt es sich um einen breiten, unscharfen Rand. Was jenseits dieser Zone liegt, mag zwar in Einzelfällen noch von Ausstrahlungen der abendländischen Volksmusik berührt sein, zeigt aber in seinem Grundwesen durchaus orientalische Färbung[1]. So beispielsweise das albanische und neugriechische Lied. Daß bei einer rein textgeschichtlichen Liedbetrachtung sich die Grenzen auf dem Balkan nach dem Süden zu verschieben würden, ist klar, bedeutet aber keinen stichhaltigen Einwand gegen meine rein melodiestilistisch entwickelte Abgrenzung. Es ist ziemlich unerheblich, ob sich unter den neugriechischen Melodien gelegentlich einmal Spuren abendländischen Einflusses finden: entscheidend bleibt allein die Tatsache, daß die weitaus überwiegende Mehrzahl griechischer Volksweisen nach melodischer Substanz, Leiterbildung, Tonalität, Paraphrasierungstechnik wie auch in rhythmischer Hinsicht (vielfach Primzahlentakte höherer Ordnung) dem orientalischen Kulturkreise angehört. Genau umgekehrt steht es um die bekannten Orientalismen des spanischen, süditalienischen, südslawischen, bulgarischen, rumänischen und südrussischen Liedes. Hier sind teils oberflächliche, teils auch tiefergehende Beeinflussungen spürbar, aber auf anderer Stelle machen sich europäische Grundsubstanz und Grundhaltung[2] so stark fühlbar, daß es zumeist zu einer organischen Einschmelzung und Umdeutung der durch den Orient vermittelten Anregungen kommt.

So steht das neugriechische Lied im ganzen gesehen eben doch jenseits der abendländischen Kulturgrenze, und damit erledigt sich auch der von Quellmalz (62) vorgebrachte Einwand, man hätte hier „an einem lebenden Beispiel die Grenzen des abendländischen Liedmelos beobachten können“. Man muß mit anderen Worten „Grenzzonen“ und „Ausstrahlungsbereiche“ voneinander unterscheiden. Letztere sind aber auch in fernsten Erdteilen zu finden; einzelne europäische Weisen wanderten bekanntlich bis nach China, nach den Molukken, Polynesien usw.

Ähnliche kulturgeographische Erwägungen führten mich zur Einführung des Begriffes der Randvölker, deren wichtigste Vertreter die östlichen Randvölker darstellen. Auch hier handelt es sich um einen unscharfen Rand von außerordentlicher Ausdehnung und Breite, der in erster Linie durch die expansive Kraft des nach Osten, Nordosten, Südosten vordringenden deutschen Liedes, in zweiter Linie durch das allgemeine Kulturgefälle jenseits der deutschen Ostgrenzen bestimmt wird. Zahlreiche Beurteiler meiner Volksliedbücher haben gerade diese Entgegensetzung von Geschichtsvölkern und Randvölkern als einen wesentlichen

[1] Rein geographisch abgegrenzt ist z. B. der Überblick, den J. Tiersot (La chanson populaire; in: Lavignac-de la Laurencie: Encyclopédie de la musique II-5, 1930, S. 2860—3014) bietet. Hier zählen zum „europäischen Volkslied“ sogar türkischer und armenischer Volksgesang! — Groves bekannter Artikel „Song“ läßt eine klare ethnographische Einteilung vermissen; z. B. werden neben Völkern auch „Länder“ wie der Vier-Nationalitäten-Staat der Schweiz oder das Völkergemisch der Vereinigten Staaten gesondert behandelt. Auch hier zählen „neugriechische“ Melodien offenbar zum europäischen Kreise.

[2] Vgl. Grundriß S. 89 über abendländische Zielstrebigkeit und orientalische Paraphrasierungsbreite.

Erkenntnisgewinn herausgestellt. Nur Wiora (ZE. 195) glaubt sie als unscharf und mißverständlich bemängeln zu müssen[1].

Vorarbeiten. Die Vorarbeiten auf vielen Einzelgebieten und zu manchen Sonderfragen (namentlich zur Frage der „Wandernden Liedweisen") waren für die in DeV. aufgeworfene Fragestellung wenig brauchbar oder in stilkritischer Hinsicht veraltet. Sehr vieles blieb hier selbst zu erarbeiten. Was wäre — um nur eine Einzelfrage zu nennen — dabei herausgekommen, wenn ich mich mit den zwar als Materialsammlungen brauchbaren, aber melodieanalytisch und in der Beurteilung des Umsingens heute völlig überholten Arbeiten von W. Tappert oder G. Brandsch auseinandergesetzt hätte? Doch wohl nur eine Polemik, die angesichts der neuen positiven Gesamtergebnisse von DeV. von vornherein als überflüssig gelten müßte[2]. Ebenso vergeblich wird man sich fragen, was etwa die fast nur als Beispielsammlungen zu wertenden Zusammenstellungen bei Grove oder Lavignac (Tiersot) mit den in DeV. berührten Problemkreisen zu schaffen haben.

Oder hätte ich auf das Erscheinen der in DVldr. zusammengestellten Melodiekataloge und Liedsippen warten sollen? Sie sind gewiß im großen und ganzen — wenn man von gewissen „entwicklungsgeschichtlichen" Konstruktionen und manchen gewagten oder unhaltbaren Einzelvergleichen absieht — brauchbar und förderlich, können aber vielfach — unter gesamteuropäischem Aspekt betrachtet — durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben! Es ist eben doch leider so, daß auch die fleißigste kollektive Archivarbeit auf dem Gebiet der Melodievergleichung oft nicht hinreicht, die Fülle der wirklich vorhandenen Zusammenhänge restlos aufzuweisen. Ein gewisser Blick für gestalthafte Übereinstimmungen, ein kritisch geschärftes Spürvermögen muß hinzukommen.

Sehr lehrreich sind in dieser Hinsicht die niederländischen Varianten des französischen Liedes *La Peronelle* (vgl. DeV. 89, 233). Es handelt sich hier um Ähnlichkeiten des melodischen Umrisses, die sich vielleicht nicht auf den ersten Blick hin erschließen, weil sie durch Änderungen der Kadenzierung und Tonalität (Finalis) verschleiert werden. Mit den doch immer vergleichsweise starren und behelfsmäßigen Kategorien eines Melodiekatalogs wird sich z. B. dieser Fall gewiß nicht leicht rubrizieren lassen. Dies ist vielleicht auch der Grund, weshalb Quellmalz in seiner Besprechung (S. 61) die bei tieferer Sicht klar zutage tretenden Überlieferungszusammenhänge leugnet und mir vorwirft, ich hätte „Weisen, die nicht einmal miteinander verwandt sind", in Beziehung gebracht. Quellmalz' irrige Auffassung wird zwar von Wiora (ZE. 205) richtiggestellt, aber man vermißt dabei jeden positiven Hinweis auf die so schlagenden nationalen Umprägungen. Wiora möchte diese Frage „offen lassen". Was will es aber heißen, wenn er meiner Feststellung („volkseigene Umformung") die Möglichkeit entgegenhält, daß „der erste Sänger der niederländischen Weise an die französische nur lose angeknüpft hat"? Man wird sich vergeblich fragen, was diese rhetorische Floskel besagt. So urteilen heißt doch wohl den Problemen ausweichen. In Wahrheit zeigen sich mit aller Deutlichkeit an der französischen Fassung: Tetrachordik, mitteltönige Tonalität, gemessene Rhythmik; an den niederländischen: Terzaufbau, Hochdrang (daher Tieflagerung der Finalis), terzbetonte Kadenzierung, agogische Dehnungsrhythmik.

---

[1] Was ihn allerdings nicht hindert, sich eben diesen meinen Grundgedanken an anderer Stelle widerspruchslos — und notabene ohne Quellenangabe — zu eigen zu machen. In seinem Buche DVO. (107) heißt es wörtlich: „Bei den geschichtlich bewegten Völkern haben sich eben Kulturelemente, die sie hervorgebracht oder mit den Randvölkern (sic!) der abendländischen Kultur durch Wurzelgemeinschaft einst gemeinsam besessen haben, teils gar nicht, teils nur als vereinzelte Überlebsel in Rückzugsgebieten erhalten, während sie bei geschichtlich ärmeren, beharrlicheren Völkern noch weit verbreitet sind."

[2] Grundsätzliches zu dem Fragenkreis bringt übrigens die noch unveröffentlichte Arbeit meines Schülers Rudolf Theil über „Die geistlichen und weltlichen deutschen Liedweisen in Finnland" (Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft, Bd. III).

Der Hinweis auf den unabgeschlossenen Stand der „Vorarbeiten“ ist übrigens ein typischer, der noch keiner zusammenschauenden Darstellung erspart blieb. Ihm wäre zu entgegnen, daß die Vorarbeiten bei einem so weitverzweigten Gebiete praktisch kaum jemals „abgeschlossen“ sein dürften. So kann der Versuch einer Synthese im besten Falle stets nur aufweisen, „wo wir heute stehen“[1]. Und das ist vielleicht gar nicht wenig. Bei vielen Fragestellungen (besonders solchen der „Wesensschau“) lassen sich überdies die grundsätzlichen Antworten an ein paar hundert oder tausend ausgewählter Melodien fast ebensogut ablesen wie an zehntausenden. Bloße Stoffanhäufung ist hier nicht das Entscheidende. Will man also nicht überhaupt auf eine Synthese verzichten, so erscheint das unvermeidliche Wagnis vielleicht gerechtfertigt, wenn man bedenkt, daß übergreifende Schau in zahlreichen Fällen auch der Einzelforschung neue Ansatzpunkte vermittelt und enge, überalterte Fragestellungen überwinden hilft. Mir scheint, daß allein schon dieser Erkenntnisgewinn lohnend genug wäre, um die Zielsetzung von DeV. zu rechtfertigen.

Besonders seltsam berührt es, wenn ein Referent mir „Ungenauigkeiten“ vorwirft, die er in Wahrheit selbst in den Stoff erst hineinträgt. So äußert Quellmalz (62) gänzlich irrige, quellenmäßig nicht vertretbare Auffassungen über den Vortrag der russischen Bylina. Gegenüber einer Bemerkung in DeV. (381), wo der unbegleitete Vortrag der Bylinen dem instrumental gestützten Dumy-Gesang entgegengestellt wird, behauptet Quellmalz, das charakteristische Kennzeichen des Bylinenvortrags sei jedoch „gerade die Begleitung mit der ‚Gusli‘“. Als Beleg führt er P. Sakulin[2] an: ein Bild aus dem 17. Jahrhundert, auf dem zwei Skomoróshi eine Bylina mit Begleitung von Gusli und Pišna singen. Begleiteter Bylinenvortrag durch Spielleute ist allerdings, besonders in früheren Jahrhunderten, gelegentlich bezeugt. Vielfach scheint sich die „Begleitung“, wie Sakulin (17) sagt, nur auf „einige einleitende Akkorde“ beschränkt zu haben, „die mit dem Inhalt der Bylina in keinem organischen Zusammenhang stehen und nur dazu dienen, eine für die Kunst empfängliche Stimmung zu schaffen“. Der in DeV. erwähnte Bylinenvortrag der berühmten nordrussischen Bauernsänger (*skasiteli*) hingegen war nach übereinstimmendem Zeugnis aller Kenner unbegleitet. So sagt z. B. Arthur Luther[3] in seiner Geschichte der russischen Literatur: „Der Vortrag der Bylinensänger ist ein ziemlich eintöniger Sprechgesang ohne musikalische Begleitung, wie sie bei den Skomoróshi unzweifelhaft üblich war.“ Fast gleichlautend bemerkt Paul Diels[4], daß die Bylina „von Amateuren stets ohne Instrument gesungen wird“. Unbegleitet war anscheinend auch der Bylinenvortrag des alten Družinasängers (Heldensängers). Die Instrumentalbegleitung war demnach offenbar — ähnlich wie im abendländischen Mittelalter — eine Zutat der gewerbsmäßigen Spielleute.

Methodologie. Methodologie ist etwas Schätzenswertes, sofern sie irrige Grundvorstellungen beseitigt, überhaupt klären und abgrenzen hilft. Aber sie darf nicht zum Selbstzweck entarten, nicht selbstherrlich und voreilig Leitsätze und Grenzziehungen verkünden, die keiner praktischen Bewährung standhalten. Diese Gefahr liegt besonders nahe, wenn es sich um junge, noch im ersten Aufbau befindliche Forschungszweige handelt. Hier kann voreilige Festlegung auf volltönende methodologische Formeln leicht zu bedrohlichen Verengungen des Blickfeldes führen. Man sollte nie außer acht lassen, daß die Methodologie der Forschung nachhinkt, daß sie durchaus aposteriorisch zu entstehen pflegt. Neue Tatsachen, neue Entdeckungen führen in der Regel zu neuen Methoden der Auswertung und Deutung, selten umgekehrt. Die Geltungsansprüche der jeweiligen Methodo-

---

[1] Walter Kreidler in: Zeitschrift für Volkskunde X, 1939.

[2] Die russische Literatur, Wildpark-Potsdam 1920, S. 20.

[3] Leipzig 1924, S. 23.

[4] Die Duma; Mitt. der Schles. Ges. f. Volksk. XXXIV, 1934, S. 37.

logie finden hier ihre natürliche Begrenzung. Vieles, was meinen Kritikern an meinen Forschungsergebnissen ketzerisch und „doktrinär" erscheint, ist nur neu und wird, wie mir scheint, oft nur darum angegriffen oder übergangen[1]. Wie oft hat man erlebt, daß solche „vorläufigen" Ergebnisse später endgültig übernommen werden, nachdem sie sich als richtig erwiesen.

Allerdings war ich — schon aus räumlichen Gründen — in meiner liedgeschichtlichen Überschau bisweilen gezwungen, Beweisführungen zu verkürzen, Analysen zusammenzudrängen und künftig von mir noch zu veröffentlichende Einzeluntersuchungen im Ergebnis vorwegzunehmen. Einen Teil dieser Vordeutungen habe ich jedoch bereits durch laufende Einzelveröffentlichungen[2] breiter unterbaut; andere Arbeiten werden weiteren Beweisstoff vorlegen. Ich möchte auch nicht verschweigen, daß ich manches als (künftig strenger zu beweisende) These einfach deshalb vorweggenommen habe, weil es die Priorität des Gedankens gegenüber „stillen Entlehnungen" festzulegen galt. Dies gilt insbesondere für einige musikethnologische Erwägungen und Hypothesen, die auch meine Schüler in ihren Veröffentlichungen andeuteten, so z. B. den Zusammenhang einer Gruppe von pentatonischen Melodiekreisen — nicht der „Pentatonik" schlechthin, wie Wiora voreilig behauptet — mit jungpflanzerisch-mutterrechtlichen Kulturen.

Ähnliches gilt für die Verknüpfung: Zweizonenmelos — turktatarischer Hirtenstil. In DeV. 374 wies ich auf den Zusammenhang einer russischen Melodie mit turktatarischem „Zweizonenmelos" hin. Dieses umschrieb ich in meiner Studie „Musikethnologische Erschließung der Kulturkreise" (54) wie folgt: „Ungemein scharf prägen sich die funktionalen Rangverschiedenheiten innerhalb des Tonmaterials (aber auch im Rhythmus) aus: das Prinzip der
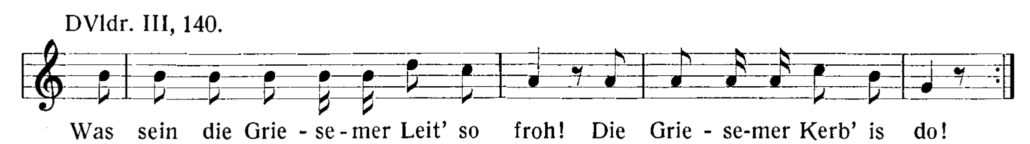
---

[1] Es gehört z. B. nicht eben viel Prophetengabe dazu, um vorauszusehen, daß die (zuerst in der Musikethnologie gebrauchten) von mir systematisch weiter ausgebauten und zur Analyse von europäischen Volksweisen herangezogenen Strukturformeln bald zum alltäglichen Rüstzeug der Volksliedkunde gehören werden. Ein bescheidener Anfang kündigt sich schon in DVldr. II, 2, S. 239 (1939!) an.

[2] So findet die Bedeutung des Klangbildes für die Lösung der Fragen „Volkslied und Stammesart", „Volkslied und Rasse" in meiner Studie „Die Schallaufnahmen im Dienste neuer Volksliedforschung" (Die Musik, XXIX, 1937, S. 282ff.) Erörterung. In der gleichen Zeitschrift berichtete ich über „Das deutsche Lied bei den Rätoromanen und in der welschen Schweiz" (XXIX, S. 678ff.) und über „Altnordische Volksmusik" (XXX, S. 4ff.). Von der Bedeutung der Formkreislehre zur Erforschung von Wandermelodien handelt „Wandernde Liedweisen" (AfMf. II, 1937, S. 101ff.); zur Frage der Stammesart vgl. man: „Volkslied und Stammesart" (Völkische Musikerziehung V, 1939, S. 305ff.) und „Von der Stammesart im Volkslied" (Die Musik XXXII, 1940, S. 217ff.). Eine breitere Grundlegung zu den Problemkreisen: Skaldenmelos, altdeutsche bzw. „germanische" Pentatonik, nordische und finnische Engmelodik u. a. m. bot ich mit dem Aufsatze „Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik" (Zeitschrift für Volkskunde, III, 1939, S. 137—180). Dem schon hier berührten Zusammenhang zwischen den uralten hirtentümlichen Formen und Singmanieren alpenländischer und skandinavischer „Rückzugsgebiete" spürt weiterhin meine Studie „Alte Hirtenrufe" (Völkische Musikerziehung VI, 1940, S. 296ff.) nach. Die im Abschnitt „Tschechen" nur umrißhaft skizzierten Bemerkungen über das seit Jahrhunderten zu beobachtende Einströmen deutscher Liedweisen in den böhmisch-mährischen Raum fanden breitere Unterbauung in meiner Arbeit „Deutsche Lieder und Tänze in Böhmen" (Zeitschrift Böhmen und Mähren I, 1940, S. 90ff.). Derselbe Fragenkreis wird übrigens in meinem demnächst zur Veröffentlichung gelangenden Buche „Deutsches Lehngut im Lied und Tanz Böhmens und Mährens" noch ausführlichere Darleg ung finden. Von der Wanderung und Umbildung deutscher Lied- und Choralweisen im Norden berichtet ein in den NS.-Monatsheften (Jg. 1941) erscheinender Aufsatz „Deutsches Lehngut im Lied der skandinavischen Völker".

Herrschaft und Subordination lenkt und durchwaltet sämtliche tönenden Äußerungen dieses Kreises. Selbst die tonräumliche Gesamtorganisation der Melodien bringt dieses Gesetz zur sinnfälligen Ausprägung: zwei deutlich getrennte (gewöhnlich tetrachordale) Zonen lagern sich übereinander, die hierarchische Abstufung des Bewegungsfeldes andeutend (‚weitbewegtes Zweizonenmelos‘).“ Demgegenüber behauptet Wiora (ZE. 210, Anm. 2), der Zweizonentypus finde sich „auch fern von östlichen Steppenvölkern, denen er angeblich zugehört“, und verweist auf DVldr. II, 236, III, 139, Erk-Böhme Nr. 1194: Beispiele, die indessen mit dem von mir umrissenen „Hirtenmelos“ nicht das mindeste zu schaffen haben, sondern ganz alltägliche (genauere oder ungenauere) Sequenzbildungen mit Verschiebung um einen Ganzton betreffen.
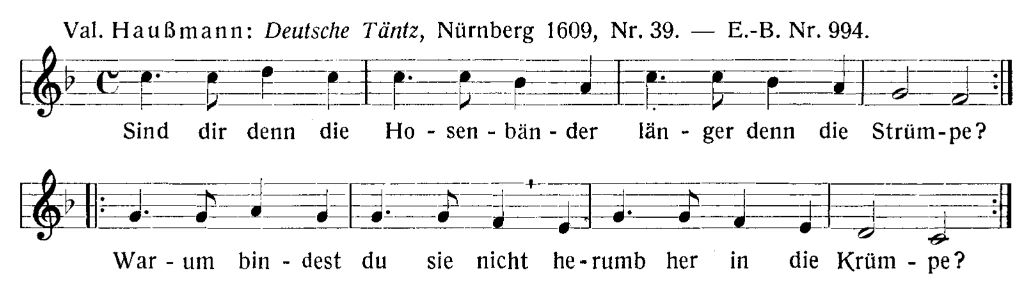
DVldr. III, 140.



Mit demselben Rechtsgrund hätte man mir etwa Verdis *La donna è mobile* entgegenhalten können!

Ebensowenig hat das folgende, gleichfalls von Wiora angeführte Beispiel mit hirtenhafter Zweizonenmelodik etwas zu schaffen:

Val. Haußmann: *Deutsche Täntz*, Nürnberg 1609, Nr. 39. — E.-B. Nr. 994.



Vielmehr handelt es sich hier um jenen in DeV. 55 beschriebenen Typus modulatorischer — also harmonikal fundierter — Inselbildung und „Rückung“, der so bezeichnend für eine Liedgruppe des deutschen Frühbarock ist; vgl. etwa auch z. B. E.-B. Nr. 80, 163a, 166 sowie *Also geht's, also steht's* und *Ei du feiner Reiter* bei Samuel Scheidt. An einen geschichtlichen Zusammenhang mit asiatischem Hirtenmelos ist hierbei garnicht zu denken. Was an rein formalen Ähnlichkeiten im letzten Falle übrig bleibt (Quartversetzung abwärts) dürfte als rein äußerlich-zufällige „Konvergenz“-Erscheinung (im Sinne der ethnologischen Methodenlehre Felix v. Luschans) zu betrachten sein.

Quellen und Schrifttum. Was die Erwähnung von Quellen und Schrifttum betrifft, so scheinen einige Referenten (Seemann, l. c., S. 3, Wiora, ZE. 200—202, Quellmalz, l. c., S. 60ff.) meine Schriften mit Volksliedbibliographien verwechselt zu haben. Sonst würden sie mit freigebigen Hinweisen auf eine Reihe von Quellen und Quellenschriften, die jedem Volksliedforscher wohlbekannt sein dürften, sparsamer umgegangen sein. Dieses unschuldige Vergnügen ließe sich mühelos ad infinitum fortsetzen; man könnte, wenn man wollte, einen ganzen Band dieser Zeitschrift damit anfüllen. Mit Schlüssen ex silentio (meiner Fußnoten) zu operieren, erscheint mir wissenschaftlich nicht vertretbar. Wer meine Bücher unvoreingenommen zu lesen versteht, wird spüren, daß die Anmerkungen weder eine Bibliographie noch auch nur eine Auswahl wichtigster Schriften und Quellen zur Volksliedkunde vermitteln wollen, sondern lediglich gelegentliche Belege und Hinweise zu Einzelfragen. Jeder Kenner des Gebietes weiß ja, daß eine auch nur annähernd vollständige Volksliedbibliographie heute mehrere Bände vom Umfange meines DeV. ausmachen würden. Man darf hier wohl die bescheidene Gegenfrage stellen, ob etwa die im Eröffnungsbande der Freiburger Volksliedausgabe (XXIIIff.) zusammengestellten Schriften eine Volksliedbibliographie von einiger Vollständigkeit

darstellen sollen. Eher wäre man berechtigt, von Spezialarbeiten, die einem verhältnismäßig kleinen Gebiete gelten, Vollständigkeit in der Heranziehung von Quellen und Vorarbeiten zu erwarten[1].

Irrtümliche und oberflächliche Schrifttumsauswertung bekundet verschiedentlich die Besprechung von DeV. durch Quellmalz (62). Unter Berufung auf die Arbeit von Walter Wünsch[2] bestreitet hier z. B. Quellmalz den in DeV. (428) ausgesprochenen Vorrang der epischen Frauengesänge Bulgariens. Ich darf mich damit begnügen, ihm S. 14 der Wünschschen Schrift entgegenzuhalten, wo es in klarer Übereinstimmung mit DeV. heißt: „In der Gegenwart sind in Bulgarien eigentlich die Frauen die Bewahrer und Kenner der Epen."

Ganzheitliche und elementenhafte Melodie-Analyse. Ganzheitlich wird man eine Melodieuntersuchung nennen dürfen, die sich der Vielfalt einander durchkreuzender Kräfte des jeweiligen „melodischen" Feldes bewußt bleibt, elementenhaft dagegen eine, die Teilgestalten gleichsam verräumlichend als „fertige" abgeschlossene Bausteine der Ganzheit ihres übergreifenden Sinnzusammenhangs entreißt. Es ist psychologisch und wissenschaftsgeschichtlich begreiflich, daß es gerade vor allem Textforscher waren und sind, die sich an das zweite, das „atomisierende" Verfahren hielten. Beim eingehenden Variantenvergleich der Lieder stößt man allerdings immer wieder, ähnlich wie beim Textvergleich, auf Teilentlehnungen, also Übertragung von Elementen (z. B. Melodieköpfen oder durchführungsartigen Mittelteilmotiven usw.). Auch Stile der Kunstmusik setzen ja das Bestehen gemeinschaftlicher Elemente oder „Stilvokabeln" voraus, ohne allerdings ihr Wesen darin zu erschöpfen. Denn Ganzheit von Melodien ist natürlich mehr als die Summe der Elemente. Soweit es sich also lediglich um den musikphilologischen Nachweis von Substanzgemeinschaften, Entlehnungen, Kontaminationen usw. handelt, ist elementenhafte Betrachtungsweise ein zwar primitives, aber doch nützliches Erkenntnismittel.

Die Grenzen seiner Anwendbarkeit liegen dort, wo übergreifende Zusammenhänge zur Erörterung stehen. Da sollte die Einsicht eigentlich selbstverständlich sein, daß die Sinneinheit oder Ganzheit von Melodien auf ganz anderen phänomenologischen Voraussetzungen beruht, als etwa die von Wortfolgen (oder auch des räumlichen Nebeneinanders von Ornamenten). „Dasselbe" (also umrißgleiche) Melodieglied kann z. B. durch bloßen Austausch eines Stellenwertes eine völlig verschiedenartige Funktion im Melodieganzen erhalten.Es ist daher ein Einwand von geradezu erstaunlicher Primitivität, wenn Wiora (ZE. 204) mir vorwirft, ich hätte die dritte Zeile einer litauischen Variante in meiner Analyse (DeV. 371) „grundverschieden" ausgelegt von der „gleichlautenden" Anfangszeile des deutschen Vorbildes!

Wer hier näher zusieht, wird sogleich bemerken, daß dies völlig mit Recht geschah. Denn der tonale und tonräumliche Gesamtaufbau beider Melodien ist durchaus verschieden; sogar die Finalis ist in B eine andere. Dort (A) eine dynamische Tonraumgestaltung mit zahlreichen Kadenzstufen, hier (C) eine statische Umschreibung, die sich auf nur zwei Schlußtöne (a^1 und d^2) beschränkt. Dort überwiegend Terzaufbau, hier ein Quartgerüst usw. In C hat der Mittelton a^1 eine viel starrere Gerüstfunktion als in A. Dem litauischen Sänger widerstrebten offenbar die
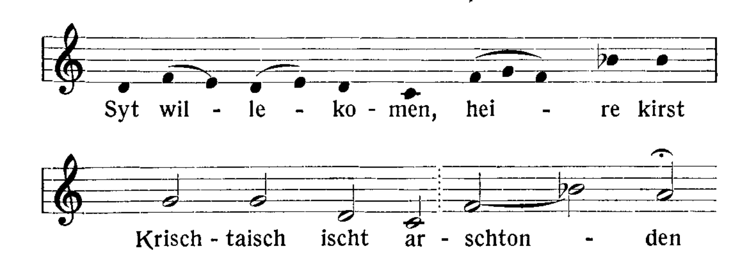
---

[1] So könnte man z. B. fragen, aus welchem Grund Wiora in seiner Schrift DVO. die so bedeutsame Studie von O. Hostinsky: 36 Nápěvu-Světských Písní Českéhu Lidu, Prag 1892, die für ein paar Dutzend tschechischer Liedweisen alte deutsche Entsprechungen nachweist, nicht heranzieht, ja nicht einmal erwähnt.

[2] Heldensänger in Südosteuropa, Berlin 1937, S. 27f.

Terzschichtung und der starke „ungesicherte“ Emporgriff gleich zu Beginn; ihm lag es näher, nach Art seiner heimatlichen Lieder den Tonraum zunächst einmal in einem seiner Teilstücke — im Pentachord e^2–a^1, das sich als ein Ineinander der Tetrachorde e^2–h^1 und d^2–a^1 aufbaut — messend (statisch) abzugrenzen, dann in Zeile 2 das nächsttiefere Tetrachord c^2–g^1 hinzuzunehmen und erst in der 3. Zeile die tiefe „Gegenstütze“ der Töne f^1, e^1, d^2 (bzw. der Tetrachorde a^1–e^1 und g^1–d^1) einzuführen. So bildet sich aus den beiden verbundenen Haupttetrachorden g^1–d^1 und c^2–g^1 in Zeile 3 das in meiner Analyse erwähnte Heptachord c^2–d^1. Von den so tiefgreifenden rhythmischen Unterschieden sei nur auf die (auftaktbedingte) Terzbetonung (f^1!) von Zeile 1 in A, auf die rhythmische Entwertung der Terz in B (3. Zeile) hingewiesen. — Freilich: die Typik des Falls vermag der Leser, der nur diese eine Gegenüberstellung ins Auge faßt, in ihrer ganzen Tragweite wohl kaum zu erfassen. Wer aber aus weitschichtigeren Erfahrungen weiß, wie solche Umgestaltungen deutscher Ausgangsmelodien im Liedkreise Litauens in Fülle nach gleichen oder ähnlichen Gestaltungsprinzipien erfolgen, wird bald lernen, das Zufällige des Einzelfalls vom Typischen, Gruppenhaften, hundertfach Wiederkehrenden zu unterscheiden.

Ähnlich liegt der Fall bei der Gottscheer Fassung (B) von *Christ ist erstanden* (DeV. 65f.). Deszendenzmelodische Kräfte mit all ihren Begleiterscheinungen wie Tetrachordik, Pendelmelos, Abneigung gegen agogische Lagerung der Haupttöne usw. erklären im Verein mit der diesen Sprachinselmelodien eigentümlichen Stereotypie (formelhaften Verengung) zur Genüge die tiefgreifende Umprägung der gemeindeutschen Ausgangsweise. Die Heranziehung der Eingangszeile eines ganz anderen altdeutschen Liedes (*Syt wilekomen, heire kirst*) durch Wiora (DVO. 116) ist 1. überflüssig, weil die Ableitung der fraglichen Eingangszeile (B, Zeile 1) von A, Zeile 2 völlig genügt; sie ist 2. willkürlich, ja falsch, weil nur eine äußerst vage Umrißähnlichkeit vorhanden ist, im übrigen und wesentlichen aber die beiden fraglichen Melodiezeilen völlig verschiedenen tonalen Aufbau, ja sogar verschiedene Anfänge und Zeilenschlüsse haben:



Quellmalz (61) erblickt in der Gottscheer Fassung die „auch innerhalb eines geschlossenen Volksraumes leicht belegbare Tatsache, daß in einer Melodie an Stelle des in Vergessenheit geratenen Anfangs die zweite Melodiehälfte tritt“. Ferner könne die Überhöhung der Linie durch b^1 „eher im Sinne aufstrebender Melodik gedeutet werden als im Sinne tetrachordaler Gerüstbildung“. Diese Einwände erscheinen als typischer Ausdruck einer „elementenhaften“ Betrachtungsweise. Genau so (nämlich mit dem Hinweis auf die „Vergeßlichkeit des Sängers“) suchte schon der dem Freiburger Kreise nahestehende G. Brandsch einen Teil der finnischen Variantenbildung nach deutschen Vorbildern zu „erklären“. Um jedoch den Sinn der Umbildung zu begreifen, muß man nicht losgelöste Teilglieder, sondern das Ganze ins Auge fassen! Gewiß verwendet auch die deutsche Fassung Quartschritte, aber diese haben nur Nebenbedeutung gegenüber dem vorherrschenden Terzengerüst, wogegen in der Gottscheer Variante lauter Quartbeziehungen strukturell hervortreten. Der hier neu eingeführte und in jeder Zeile berührte Spitzenton b^1 gewinnt daher im Ganzen eine tonraumbegrenzende Funktion. Schließlich ist mit Nachdruck darauf hinzuweisen, daß dieses Beispiel ja nur eines unter vielen ähnlichen Formen des Gottscheer Melodiedialektes darstellt. Beinahe auf Schritt und Tritt stößt man im Gottscheer Melos auf solche („deszendenzmelodische“) Tetrachordik. Deshalb wird man ganz allgemein bei der Heranziehung Gottscheer Varianten zur Klärung von „Grundformen“ altdeutscher Melodik sehr viel vorsichtiger verfahren müssen als die Melodieherausgeber von DVldr. Denn es handelt sich hier, wie schon vorgedeutet, um den ausgesprochensten der ostdeutschen Sonderdialekte, der zwar mancherlei gemeindeutsches Altgut in sich birgt, zumeist aber in eigenartig und gruppentypisch abgewandelten Formen. Es geht hier um schlichte, hundertfältig zu belegende Tatbestände, nicht, wie Quellmalz (61) meint, um „Deutung der Einzelbeispiele vom Blickwinkel eines Systems her“.

Volksart. Die Frage, wie sich die Volksart im Liede ausprägt, ist zwar seit der Romantik oft gestellt, selten aber befriedigend beantwortet worden. In dem hinter uns liegenden Zeitalter einer vorzugsweise sammelnden und klassifikatorischen Volksliedforschung ließ man sie überhaupt beiseite: ein Verzicht, der durch die überwiegende Verlagerung des Interesses auf das rein Stoffliche erklärlich wird.

Man sollte meinen, daß bereits die Textforschung hervorragende Ansatzpunkte zur Lösung dieses Fragenkreises gefunden hätte, so etwa in der Deutung gruppenhafter Sinnverschiebungen bei der Übertragung und Wanderung von Liedstoffen von Volk zu Volk. Leider aber begnügte sie sich zumeist mit dem rein philologischen Nachweis der Variantenbildung, Zersingung, Kontamination usw., und nur selten wurde die Frage nach dem Sinn der Abwandlungen überhaupt aufgeworfen. Hier ist noch viel Versäumtes nachzuholen, hier könnte auch die Textkunde mancherlei methodisch Wertvolles von der Melodieforschung lernen; so vor allem den Gesichtspunkt, weniger auf das Was als auf das Wie der Darstellung zu achten. Ungezählte Stoffkreise haben sich ja bekanntlich über große Teile Europas verbreitet und weisen daher in ihrem stofflichen Umriß mitunter nur wenige oder gar keine nationalen Besonderungen auf. Um so schärfer treten volkhafte Züge in Erscheinung, wenn man die Darstellungsform näher ins Auge faßt.

Unmittelbarer gestaltet sich die Möglichkeit der Vergleichung von wandernden Melodien. Wer hier über einen hinreichenden Erfahrungshorizont verfügt und etwa Gelegenheit hatte, viele Hunderte von deutschen Ausgangsweisen mit den entsprechenden Umformungen in Skandinavien, Finnland oder bei den westslawischen Völkern genauer zu vergleichen, wird immer wieder erstaunt sein, mit welcher Eindringlichkeit sich die gruppenhaften Merkmale der jeweiligen Trägervölker in diesen Rezeptionen ausprägen. Es ist deshalb ganz irrig und kann nur auf Erfahrungsmangel oder auf Unzulänglichkeiten stilkritischer Sichtung beruhen, wenn Wiora (ZE. 206) behauptet, ethnisch bezeichnende Varianten seien durchaus nicht häufig zu finden. Das Gegenteil ist richtig: weitaus die meisten Varianten tragen typisch volkseigene Prägung, und nur ganz wenige (meist durch Notierung starr fixierte) Melodien — etwa aus Kirchen- oder Schulgesangbüchern oder sehr junge Liedertafelweisen — widerstehen (vorläufig noch, nämlich bis zu ihrer endgültigen Rezeption) in ihrem Melodieumriß den unbewußt wirkenden Bildekräften des Volkstums. Nur beim Liedaustausch zwischen Völkern, die nach Abstammungsgemeinschaft und Kulturschicksal einander besonders eng verbunden sind, erscheint das Ausmaß der Abwandlungen geringfügiger. Als Musterbeispiel könnte man etwa die jahrhundertealte deutsch-flämische Liedgemeinschaft oder den Liedaustausch zwischen Finnland und Estland nennen.

Aus welchem Grund bestreitet Wiora diese so offenkundigen Tatsachen? Warum sucht er den Anschein zu erwecken, die von mir vorgelegten Beispiele nationaler Umdeutungen seien nur zufällige oder willkürlich ausgewählte Muster? (In Wahrheit gründen sich meine Untersuchungen auf ein hundertfach reicheres Material[1].) Die Ursache solchen Mißverstehens kann wohl nur in jener höchst einseitigen Grundeinstellung erblickt werden, die die Freiburger Schule zur Frage der Variantenbildung, der Umsingung überhaupt, seit langem verficht. Man übersieht in diesem Kreise offenbar die kollektiv wirkenden Formkräfte, hält die Umsingungen, soweit sie nicht zeitstilistisch bedingt erscheinen, im Grunde immer noch für bloße Eigenwilligkeiten, „Entgleisungen" usw. des Einzelsängers oder für bloße Nebenergebnisse sozialer Umschichtungen. Hier zeigt sich die tiefe Nach-

---

[1] In zusammenfassenden Schriften wie „DeV." und „Grundriß" waren natürlich jeweils nur Ausschnitte zu bieten. Gelegentliche Ergänzungen vermitteln einige meiner genannten Aufsätze, breitere Unterbauungen bringen z. B. für den deutsch-finnischen Liedaustausch die demnächst herauskommende Arbeit von R. Theil: Das deutsche geistliche und weltliche Lied in Finnland; für den deutsch-böhmischen mein Buch: Deutsches Lehngut in Lied und Tanz Böhmens und Mährens (voraussichtlich 1941).

wirkung der von John Meier geprägten Auffassung vom „Herrenverhältnis" des Sängers gegenüber seinem Stoff. Man übertrug diese zunächst rein textkundlich vertretene Theorie des „Zersingens" bedenkenlos auf die Melodieforschung und glaubte in ihr ein allgemeingültiges „Gesetz" der Variantenbildung entdeckt zu haben. Das zeigt sich z. B. mit aller Deutlichkeit an der im Jb. f. Volksliedf. (II, 1930, S. 95ff.) erschienenen Studie von G. Brandsch über deutsches Lehngut im finnischen Volksgesang, die völlig in mechanistischen Grundvorstellungen befangen bleibt. Auch Wiora (ZE. 206) scheint unter den Nachwirkungen dieser Lehre zu stehen, wenn er sagt, wohl die meisten Sänger seien „nicht eigenwillig, selbständig und schöpferisch genug, um übernommene Melodien derart auf den Stil ihres Volkstums hin umzubilden, daß neue Züge nicht bloß im Klangleib, sondern auch in der Melodiegestalt und damit im Notenbild anschaulich werden". In dieser Formulierung spricht sich nicht nur eine doch wohl unzulässige Übertragung von Zügen der neueren Kunstmusik auf die Volksmusik aus (Individualästhetik), sondern auch eine recht intellektualistische Bewertung der schöpferischen Möglichkeiten des kollektiven Unbewußten. Denn gerade jene dumpferen Bewußtseinslagen, wie wir sie im ursprünglichen Bauerntum aller europäischen Länder, besonders aber in ausgeprägten Rückzugsgebieten anzutreffen pflegen, sind ja erfahrungsgemäß der fruchtbarste Nährboden für das volkhafte, vegetative Sprossentreiben melodischer Gebilde.

Es muß übrigens in diesem Zusammenhang anerkannt werden, daß John Meier selbst in einigen Veröffentlichungen der letzten Jahre[1] wenigstens theoretisch, wenn auch mit charakteristischen Vorbehalten, von der Möglichkeit spricht, daß in der Variantenbildung auch gruppenhafte, z. B. landschaftlich-stammestümliche Kräfte ansetzen können. Auch Quellmalz räumt in seiner Besprechung (61) ein, es sei „ohne Zweifel richtig, daß die Umbildungen einer Liedweise von Volk zu Volk Gewichtiges über Gestaltungskräfte des betreffenden Volkes aussagen können". Aber von dieser grundsätzlichen Einsicht bis zur methodischen Auswertung des Gesichtspunktes bleibt noch ein weiter Weg zu beschreiten.

Um so bedauerlicher erscheint es, daß manche Schüler John Meiers sogar noch zu Überspitzungen und Verengungen der „Zersinge"-Theorie gelangt sind. Hier ist vor allem E. Seemann zu nennen, der die überaus enge und dogmatische Formel von den allgemeinen Gesetzen prägte, „denen alle Lieder auf die gleiche Weise unterworfen sind"[2]. Es ist klar, daß Seemann sich mit dieser Festsetzung den Zugang zu den eigentlich lebendigen Fragestellungen der Volksliedforschung selbst verbaut. Die Frage nach den organischen Ursachen des Gestaltwandels muß ja irrelevant erscheinen, wenn man von vornherein davon überzeugt ist, daß von eh und je nur mechanisch-destruktive Kräfte oder allenfalls gesellschaftliche Umlagerungen im „Zersingen" walten. Die Volksliedgeschichte wird dann zu einer Reihe von trostlosen, weil rein mechanischen Verschleißvorgängen. Es sollte mich freuen, wenn Seemann jetzt — und vielleicht nicht zuletzt unter dem Eindruck meiner kritischen Stellungnahme in DeV. (13) und Grundriß (53) — sich zu einer mehr organischen Auffassung des Liedwandels bekehrt hätte. Seine Untersuchungen in DVldr. (II, 112—132), die mir Wiora (ZE. 202) entgegenhält, scheinen allerdings kaum für einen so grundlegenden Auffassungswandel zu sprechen.

Wenn wir bisher die Umsingungen, die Variantenbildung von Melodien, die von Volk zu Volk wandern, als eine Hauptquelle zur leichtfaßlichen Bestimmung volkhafter Wesenszüge betrachteten, so sollten damit andere Zugangs-

---

[1]) Vgl. etwa: Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung; Deutsche Forschung Heft 6, Berlin 1928, S. 24f., 26f., 40.

[2] Erich Seemann: Volkslied; Deutsche Volksliedkunde, hrsg. von John Meier, Leipzig und Berlin 1926, S. 289. — Nicht ich (W. D.), wie Wiora — den wahren Sachverhalt auf den Kopf stellend — behauptet, sondern Seemann selbst stellt sich als Wortführer dieser allerdings „unsinnigen Annahme" seiner Leserschaft vor.

wege keineswegs verneint werden. Grundsätzlich müßte ja der nationale Gehalt mindestens ebenso deutlich, ja vielleicht noch ursprünglicher an Liedweisen abgelesen werden können, die seit Jahrhunderten in ihrem Heimatboden wurzeln. Gerade dieses „Überdauernde", Gleichbleibende im vielfältigen Wandel der Zeitstile dürfte als nationaler Wesenszug kat' exochen angesprochen werden. Freilich: was hier überdauert, sind kaum jemals starre Melodieumrisse oder gleichbleibende Formen, sondern hinter den Formen wirkende Kräfte, Tendenzen, Zielstrebigkeiten, die im einzelnen vielfach wechselnde Verkörperungen eingehen. Sie zu erspüren kann nicht leicht sein. Einer formalistisch verengten, auf starre Größen und handgreifliche „Stilmomente" ausgehenden Betrachtungsweise werden sie sich vermutlich überhaupt nicht erschließen. Wie dem auch sei: die Frage nach den „Nationalkonstanten", nach der seelischen Grundveranlagung eines Volkskörpers ist nicht so abwegig, wie sie rationalistischer Voreingenommenheit vielleicht erscheinen mag.

Wenn man also Wesenszüge eines Volkes als „Konstanten" anspricht, so ist es von vornherein klar, daß darunter nur etwas Dynamisches ausgesagt ist[1]. In DeV. habe ich den Versuch unternommen, die psychischen Grundhaltungen der abendländischen Volkstümer aus dem melodischen Duktus zu erschließen. Wenigstens bei den abendländischen Kernvölkern gehen die Nationalcharakteristiken in jedem Falle zunächst von allgemeinsten dynamischen Gehalten aus, wie sie sich vornehmlich in Rhythmik, Vortragsweise und Stimmklang darstellen, um von ihnen aus allmählich vorzudringen zu mehr formal faßbaren Stilmomenten. So stehen in meiner Erörterung des deutschen Volksliedwesens Dinge wie Gemeinschaftsdrang, das Bekennerische, eine gewisse Unbewußtheit, Vorliebe für mittlere, nicht extreme Affekte, Wechselspiel zwischen aktiver Strebigkeit und besinnlicher Rückschau („Nachhall"), Werdelust und Entwerden voran. Diesen ganzen dynamischen Komplex, dessen bildgestalterische Entsprechungen etwa O. Hagen[2] geschildert hat, könnte man sehr wohl einen „transzendentalen" nennen, wenn man das Wort in der dem Kunsthistoriker geläufigen Bedeutung und nicht in schulmeisterlicher Verengung (Wiora, ZE. 208) aufnimmt. Dieses Wechselspiel von aktiver und pathischer Haltung läßt sich auch in seinen formalen Verdichtungen näherhin bestimmen. Ich nenne hier etwa den „dynamischen" Aufbau aus Elementarmotiven, die Bedeutung der Tonwiederholung und des Auftakts als neue Ansatzstelle, die im ganzen typisch deutsche Höchstzahl an Auftaktbildungen, die Tendenz zur Angleichung der Abstufungsverhältnisse, die Abneigung gegen messende Zeitgestaltung bzw. Modalrhythmik, die eine gewisse Vorliebe für symmetrische Gehäusebildung im großen keineswegs ausschließt. Vielfach begegnen rhythmische Dehnungen, ausgesprochen agogische Zeitgestaltung. Damit hängt weiter aufs engste der Vorrang des Gestischen, der ausdruckshaltigen Gebärde zusammen. Trotz ihrer Ausdruckshaftigkeit ist aber die deutsche Rhythmik kaum jemals „sprachgezeugt", wie oft die westliche. Der

[1] Die ersten grundsätzlichen Erörterungen über diesen Punkt findet man übrigens bei G. Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, Augsburg 1929.

[2] Deutsches Sehen, München 1920.

Rahmentonalität wirkt ein dynamisches Prinzip entgegen, das unter anderem an der Vielzahl der Kadenzstufen kenntlich ist. Dynamisch-expansive Gehalte erfüllen auch die früh bezeugte Mehrstimmigkeit. Nicht in allen deutschen Liedern, aber in einer überwiegenden Mehrzahl von deutschen Melodien aller Zeiten tritt der Aufbau in Terzschichtung, der zugleich auch ein Emporstreben von der Tiefe nach der Höhe, einen „Hochdrang“ (Aszendenzmelos) bedingt, in Erscheinung[1]. Gewiß haben schon manche früheren Beobachter auf die Bedeutung der Terz als Strukturelement in altdeutschen Weisen hingewiesen, aber ich glaube doch, daß ich als erster die Erscheinung in ihrer ganzen Bedeutungsfülle und ethnischen Breite (Westgermanen und Schweden) durch die systematische Anwendung von Strukturformeln aufgewiesen habe.

In seiner Arbeit DVO. übernimmt Wiora verschiedentlich von mir geprägte Begriffe und Aussagen. Formulierungen wie die folgenden sind, wie jeder Leser von DeV. feststellen kann, nichts anderes als Auswertungen meiner Ergebnisse und zwar im Sinne einer handfesteren Formulierung, die die Gefahr nicht unwesentlicher Vergröberungen in sich birgt. Wiora ist sich über den Sachverhalt offenbar im klaren, denn er beschränkt sich in den Angriffen seines Buches DVO. gegen mich auf polemische Ausfälle gelegentlich kleiner Einzelfragen, deren Erörterung hier nicht lohnend erscheint. Ich zitiere ihn:

„Terzschichtung, Akkordmelodik und harmonische Mehrstimmigkeit sind schon in alter Zeit verbreitet, und zwar auch in Gegenden überwiegend nordischer Rasse“ (Wiora, DVO. 20).

„Auch die Strebigkeit ist ein bleibender Grundzug des deutschen Volkscharakters, der sich im Verlaufe der Geschichte nur auf verschiedene Ziele gerichtet und in seiner Stärke und Bewegungsart gewandelt hat. Deutsches Singen ist aktiver und spannungsreicher als das der Ostvölker. Es liebt Auftakte, jambische Rhythmen und steigende Linien. Es bringt sie ungleich häufiger und erfüllt sie nachdrücklicher. Im altdeutschen Lied wirkt sich dieses Drängen und Ausgreifen im melodischen Vorgriff, der Aufhöhung der Gipfeltöne und der Überbrückung der Zäsuren aus“ (Wiora, DVO. 21).

„Unruhiges Drängen und bauende Willenskraft sind aber nur der ‚Eigenton‘, nicht eine allgemeine Eigenschaft der deutschen Melodik. Dem Vorwärtsdrang stellt sich vielfach die verweilende Dehnung erreichter Spannungsziele und das innere Nachklingen und Festhalten des eben Vergangenen entgegen“ ... „Nachhall des Vergangenen“ (Wiora, DVO. 22).

„Liedmäßigkeit, Strebigkeit, Terzenschichtung, Taktmäßigkeit, Vierhebigkeit und anderes sind bleibende Wesenszüge der deutschen Volksweise von sehr früher Zeit an bis zur Gegenwart“ (Wiora, DVO. 27).

Stilkritik. Stilkritische Bestimmung von Volksmelodien nach Herkunft und vor allem Alter setzt reichen Vergleichsstoff voraus. Es kommt, wie bei allen kunstgeschichtlichen Untersuchungen, auch sehr auf die Einfühlungskraft und

[1] In seinem Referat (ZE. 206) bewertet Wiora meine Hinweise auf die außerordentliche Häufigkeit des Terzaufbaus im altdeutschen Liede als irrtümliche Verallgemeinerung, was ihn freilich nicht hindert, in seiner Schrift DVO. 27 eben dieselbe Terzenschichtung zu den „bleibenden Wesenszügen der deutschen Volksweise von sehr früher Zeit an bis zur Gegenwart“ zu rechnen! Angesichts solcher Selbstwidersprüche wird man nach den tieferen Impulsen der „kritischen“ Stellungnahme fragen dürfen.

Daß in zahlreichen altdeutschen Melodien neben den in erster Linie strukturbedeutsamen Terzen auch Quartbeziehungen am Aufbau Anteil haben, habe ich nie geleugnet. Vgl. etwa die Strukturformel DeV. 31. Freilich dürfte in den meisten Fällen die gestische Bedeutung der Quart ihre tektonische übertreffen. Irrige Unterstellung ist es, wenn Wiora (ZE. 206) sagt, ich versuchte, die restlichen Fälle tetrachordischer Struktur „teils als fremde Einwirkungen oder Restbestände“ zu erklären. So wird man bei den in DeV. 69 abgedruckten siebenbürgischen Melodien zwar manche ungarische bzw. orientalische Züge bemerken können, aber die strukturelle Tetrachordik als solche dürfte — wie überhaupt vielfach im ostdeutschen Liede — auf allgemeinere stammhaft-rassische Grundlagen zurückgehen. Als rein stammestümlich-rassisch bedingt betrachte ich die ausgeprägte Tetrachordik und Deszendenzmelodik in zahlreichen westfälischen Melodien; vgl. DeV. 28.

physiognomische Begabung des Beurteilers an. Selbstverständlich sind quellenmäßig unterbaute Untersuchungen einzelner Liedgruppen mit all ihren Verzweigungen hier der zuverlässigste Ausgangspunkt[1]. Wollten wir uns aber freilich beim augenblicklichen Stand der Volksliedforschung ausschließlich auf diese Methode beschränken, so würden weiteste Bezirke des abendländischen Liedes auf lange hinaus, viele andere vielleicht für immer unerhellt bleiben. Denn die Quellenlage kann ja zumeist nur einen Hinweis auf das Mindestalter einer Melodie, keineswegs aber verbindliche Aufschlüsse über ihr wirkliches Alter erteilen. Dieses muß sehr häufig aus stilistischen Zusammenhängen mittelbar erschlossen werden. Von diesem (selbstverständlichen) Verfahren machen denn auch z. B. die Mitarbeiter John Meiers vielfältigen Gebrauch[2]. Um so unverständlicher ist es, wenn Wiora (ZE. 212) den stilkritischen Ergebnissen meiner Arbeiten als oberste Maxime die Regel entgegenstellt: „eine mündlich fortgepflanzte Melodie kann im allgemeinen nicht nach dem Stil einer ihrer Fassungen einem Volk und Zeitalter zugeordnet werden“. Hier kann man förmlich mit Händen greifen, wie vorschnelle methodologische Verengung des Blickfeldes einen ganzen Forschungskreis mit Sterilität zu bedrohen vermag.

In Wahrheit liegen die Dinge genau umgekehrt. Die Quellenlage für sich betrachtet kann im allgemeinen nur in wenigen Fällen — so etwa bei neueren Liedern, deren Melodieverfasser bekannt sind — endgültige Aufschlüsse über Herkunft und Alter einer Melodie erteilen. Die Heranziehung der Verwandtschaftskreise und der raumzeitlichen Verbreitung der Melodien, die mir Wiora (ZE. 212) entgegenhält (und die ich ja selbst im reichsten Maße anwende!), ist ja selbst nur ein Teil der Stilkritik oder muß sich in jedem Falle mit stilkritischen Erwägungen verbinden, um überhaupt zum Ziele zu führen.

Noch bedeutsamer wird die Stilkritik bei der Erfassung von Liedkreisen, deren Melodiegeschichte überhaupt nur oder vorzugsweise durch Aufzeichnungen jüngeren und jüngsten Datums gekennzeichnet ist (z. B. Balten, Finnen, Esten, Kelten, Madjaren usw.). Hier können vorerst überhaupt nur stilkritische Sonderungen allgemeiner Art (Schichtbestimmung) einer späteren Einzelforschung den Boden bereiten. Dazu bedarf es freilich einer näheren Bekanntschaft mit den „differential-

---

[1] Allerdings sind wir von solcher Vollständigkeit in der Erfassung des gesamteuropäischen, ja auch nur des gesamtdeutschen Liedstoffes noch weit entfernt. Auch die um größtmögliche Vollständigkeit bemühten Variantenzusammenstellungen in DVldr. bieten ja vielfach nur Ausschnitte, keineswegs aber die Fülle der überhaupt aufweisbaren Verzweigungen eines Liedtypus.

[2] So z. B. in DVldr. I, 233 „In Melodie (J), die ihrem Stil nach im ausgehenden 18. Jahrhundert entstanden sein könnte . . .“; II, 63 „Ihrem ganzen Ton und Charakter nach darf aber die Ballade in mittelalterliche Zeit gerückt werden“; II, 134 „Die früheste Aufzeichnung unserer Weise ist wenig über hundert Jahre alt, die Weise selbst aber stammt in ihren Grundzügen wohl aus dem mittleren bis späten 16. Jahrhundert“ . . . „Die Zugehörigkeit zum 16. Jahrhundert zeigt sich in einer Reihe von Formeln, Eigenschafts- und Gestaltverwandtschaften“; II, 155 „Mehr als die anderen uns bekannten Vertreter erinnert sie aber an die Melodik des 17. Jahrhunderts, so in den Schlußwendungen der ersten und dritten Zeile und ihrem stetigen, gemessenen Schreiten“; II, 168 „Hinter diesen Umsingungsformen steht eine Kernweise, die ziemlich alt sein muß und deren Ausgangspunkt wohl noch im 15. Jahrhundert liegen dürfte“.

diagnostischen“ Vergleichsmethoden der völkerkundlichen Musikwissenschaft. Ich verweise etwa auf die einschlägigen Untersuchungen von Kodály, Bartók, Szabolcsi und anderen zur historischen Schichtbestimmung des ungarischen Liedes sowie auf die Untersuchungen von W. Sichardt zum Jodlerproblem[1], schließlich auf meine Studie „Die ältesten Spuren germanischer Volksmusik“.

Das neu-ungarische Bauernlied. Ein Hauptmerkmal des ungarischen Bauernliedes neueren Stils besteht bekanntlich in der Vorliebe für (steigende) Quintversetzungen zwischen „Aufstellung“ und „Antwort“. Auch das slowakische Lied ist reich an ähnlichen Formen. Der neuungarische Stilkreis erweckt im ganzen betrachtet den Eindruck, daß fremde Vorbilder als „Wachstumsreize“ auf eine ältere (heute aussterbende) Stilgrundlage einwirkten und sie umgestalteten, wobei gewiß jedoch sehr allgemeine Grundzüge der älteren Art nicht preisgegeben wurden. Schon die tonalen und tonräumlichen Erscheinungsformen (Dur-Moll-Einschlag, Umfangsvergrößerungen, geschlossene, also „motivisch“ aufgebaute Architektonik) deuten auf mittel- und westeuropäische, d. h. vor allem deutsche Vorbilder aus jüngerer Zeit (vor allem aus dem 17. und 18. Jahrhundert) hin, was natürlich die Möglichkeit älterer Beziehungen an sich nicht ausschließt. Als Entstehungszeit des neuungarischen Bauernstils setzt Bartók etwa die Zeit seit 1800 bis zur Gegenwart an. Ich habe mich in DeV. (353ff.) und im „Grundriß“ (25) diesem Deutungsversuch angeschlossen und nur eine mäßige Verschiebung nach rückwärts befürwortet, die aber vielleicht einfach für die notwendige „Durchgangszeit“ deutscher Ausgangsweisen durch das westslawische Zwischengebiet bedingt sein mag.

Mit diesen Erwägungen stimmt vor allem die auffallende Häufigkeit des Typus motivischer Quintversetzung im slowakischen Liede überein. Offenbar handelt es sich hier um eine „Rückungsart“, die wesentlich dem Zeitalter der ausgehenden deutschen Renaissance und des Barock (um 1580—1720) angehört. Vor- und Übergangsformen finden sich gelegentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Neuerdings hat übrigens Carl Philipp Reinhardt in seiner Arbeit über „Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts“[2] darauf hingewiesen, daß sequenzartige Melodierückungen und andere „konstruktive Neigungen“ nicht bei den eigentlichen Volksliedtenores, sondern vor allem bei den Hofweisen der ausgehenden deutschen Renaissance zuerst häufiger auftreten. Aber erst die Zeit um und nach 1600 bringt die breite Durchsetzung des eigentlichen Volksliedtypus mit solchen Rückungen. Es handelt sich hier um die in DeV. (55f.) geschilderte Aufspaltung des vordem mehr einheitlich empfundenen, linienhaft-stetig durchmessenen Tonraums in scharf gegensätzliche (zum Teil geradezu modulatorische) Inselbildungen. Damit verbindet sich zugleich eine Herausprägung des Motivischen in zuvor unbekannten Ausmaßen.
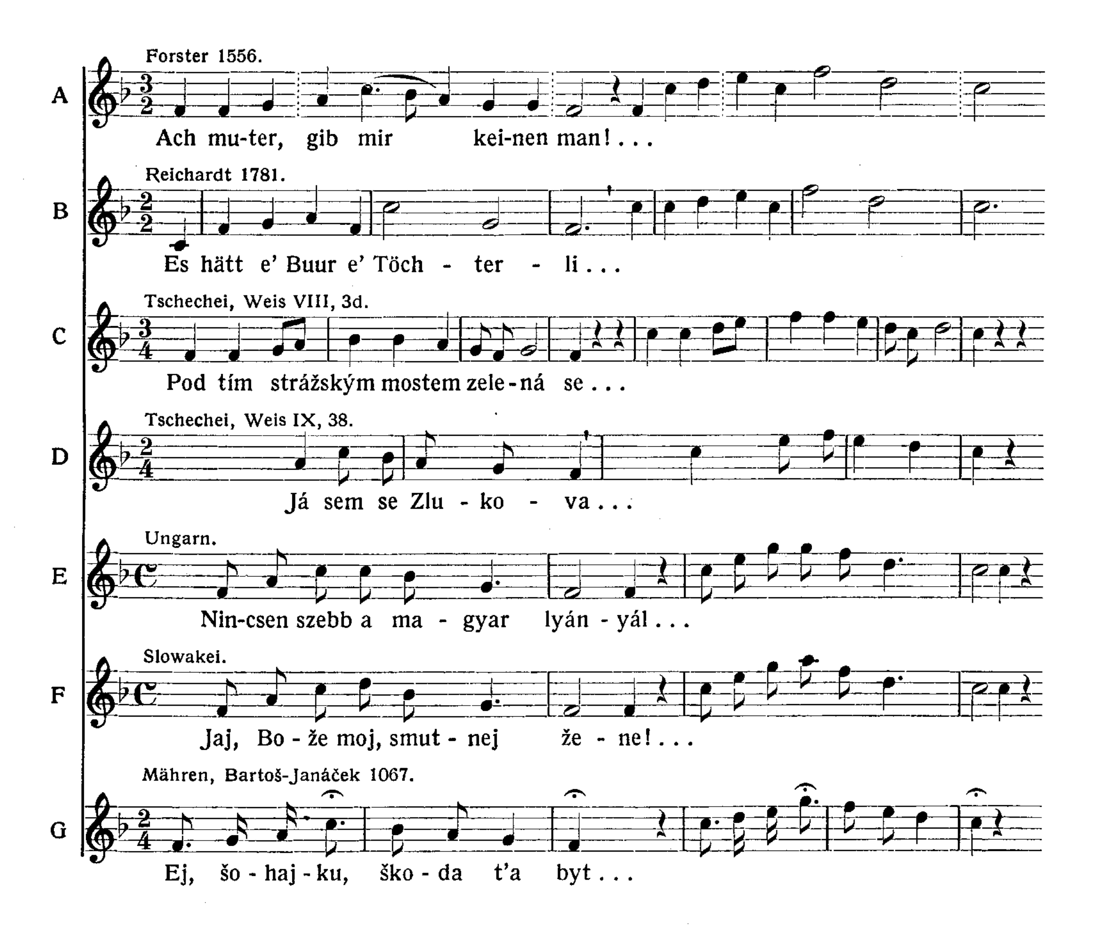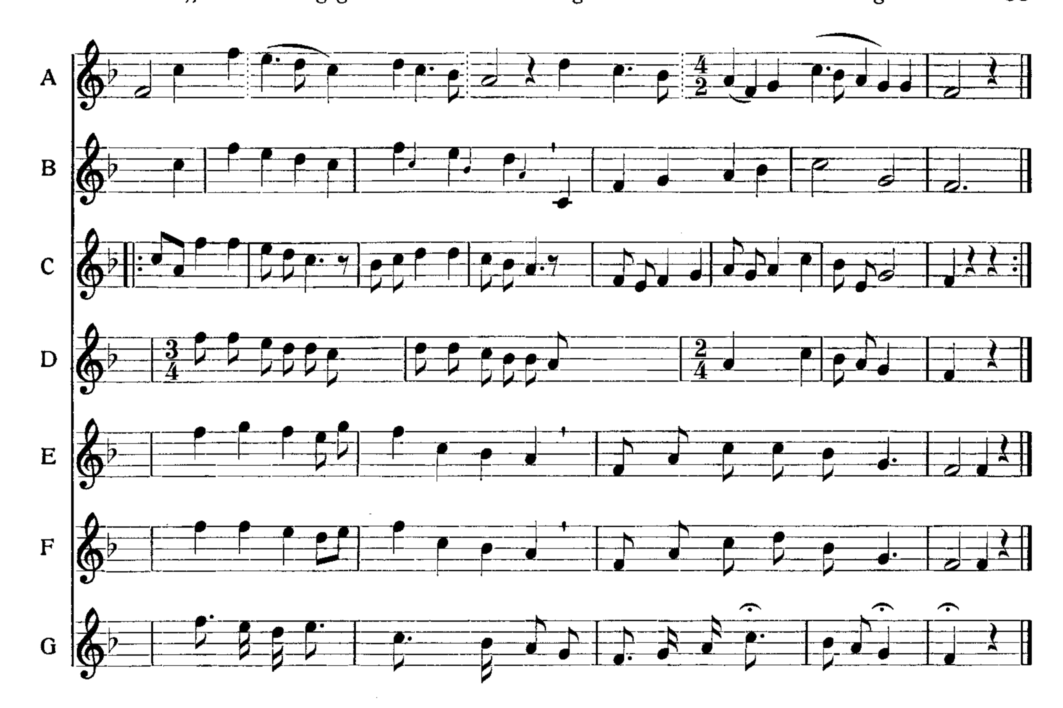
---

[1] Wiora (ZE. 203, Anm. 2) bezweifelt rundweg und rein dogmatisch — ohne Kenntnis der höchst aufschlußreichen Schallbilder und archaischen Vortragsmanieren sowie ohne jede Erörterung der musikethnologischen Zusammenhänge — das vorgeschichtliche Alter einiger von Sichardt entdeckten Alpenmelodien. Was ihn freilich nicht hindert, in seiner Schrift DVO. 125 solche „urtümlichen Hirtengesänge“ als „frühgeschichtliche“ Formen anzuführen. Quellmalz (62f.) konstruiert einen künstlichen Widerspruch zwischen hirtentümlichem *Fa*-Modus und pflanzerischem „Urjodler“, der in der Sichardtschen Arbeit durch die Annahme zweier verschiedener vorgeschichtlicher Strömungen aufs klarste aufgehoben erscheint.

[2] Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. VIII, Kassel 1939.

Selbstverständlich konnte die Übertragung (wie in jedem Fall) nur in Form von konkreten Melodieübernahmen erfolgen (die wir leider bislang so gut wie gar nicht im einzelnen kennen, aber möglicherweise später einmal, nach breiterem Einsatz der Einzelforschung, genauer zu bestimmen vermögen). Barer Un-Sinn und willkürliche Unterstellung ist es, wenn Wiora (ZE. 218 und DVO. 119) mir die Annahme zuschreibt, „bloße Formen und Teilmomente“ bzw. „abstrakte Formen“ (was bedeutet das eigentlich in diesem Zusammenhang??) seien von Deutschland nach dem Südosten gewandert. Völlig unbewiesen, ja in hohem Grade unwahrscheinlich ist des weiteren seine Annahme, deutsche und westdeutsche Ausgangsweisen des späten Mittelalters und des 16. Jahrhunderts hätten diese tiefgreifende Umgestaltung des ungarischen bzw. slowakischen Liedgutes bewirkt.

Was er hierzu an Einzelbelegen beibringt, hält gründlicher Nachprüfung in keinem Falle stand. Die Gegenüberstellung von *Ach muter gib mir keinen man* (Forster 1556, DVldr. II, 294f.) mit *Jaj, Bože moj* (DeV. 405) zeigt zwar allgemeine Umriß- und Kadenzverwandtschaft, keinesfalls aber beweist sie, worauf es hier allein ankommt: daß die Übertragung bereits im 16. Jahrhundert oder gar noch früher stattfand. Im Gegenteil: die Forstersche Weise zeigt gerade jene Quintversetzung im prägnanten Sinne, die zur Erörterung steht, nicht. Sie ist, wie die meisten deutschen Melodien des 15.—16. Jahrhunderts, noch aus einheitlich empfundener Tonraumvorstellung heraus gestaltet und meidet sowohl das eigentlich Motivische als auch die bezeichnende Rückung der gestaltbildenden Ansatztöne; selbst die Gipfellinien von Aufstellung und Antwort entsprechen einander nicht im Sinne neuzeitlicher architektonischer Motivik.





Dagegen zeigt eine von Reichardt (Musikal. Kunstmagazin 1, 4) mitgeteilte Schweizer Melodie (B) von 1781) engere Beziehung zu den ungarischen und slowakischen Varianten (E und F): scharf geprägte Motivik, Aufspaltung des Tonraums, zweimaliges Berühren des Gipfeltons f^2 in der 3. Zeile, nahezu tongetreue Wiederaufnahme des Eingangsmotivs in der Schlußzeile. Einige dieser Züge, vor allem die Tonraumspaltung, dürften auf das 17. Jahrhundert zurückweisen, und damit stimmt die Herkunftslage des Liedes (alemannisches Rückzugsgebiet!) gut überein. So wird man zusammenfassend sagen dürfen, daß dieses (übrigens auch in DVldr. II, 2, S. 294 abgedruckte) „Zwischenglied“[1] meine in DeV. (355, 404) und im „Grundriß“ (25,47) vorgetragene Ansicht über den Ursprung der ungarischen Melodien „neuen Stils“ aufs beste stützt. Offenbar gingen starke Anreize zur Bildung prägnant-motivischer, geschlossen architektonischer, tonraumspaltender Formen von deutschen Lied- und Choralweisen namentlich des 17. Jahrhunderts aus, wobei zunächst an die Vermittlung tschechisch-mährisch-slowakischer Zwischenformen gedacht werden darf. Zwei tschechische Zwischenformen (C und D) zeigen charakteristische Verknappungen, Auftaktfortfall, damit noch schärfere Profilierung der Quintversetzung, rhythmische Schärfung und Drängung, stereotype Motivsequenzierung im Mittelteil: lauter typische, gruppenhaft wiederkehrende Züge. Bei der mährischen (G) und namentlich bei der slowakischen (F) Variante dürften — nach dem rhythmischen Bilde zu urteilen — magyarische Rückwirkungen im Spiel sein.

Im übrigen wird man nicht verkennen dürfen, daß der tonraumaufspaltende „Zeitstil“ des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert den südöstlichen Liedbezirken zwar Vorbilder und Anregungen zugetragen haben dürfte, dann jedoch Gestaltwandlungen auslöste, die sich aus dem Gefüge der Ursprungsweisen selbst nicht restlos erklären lassen. Das will heißen: die tieferen Gründe der Rezeption und neuen Produktivität sind in Volksart und volkseigener Überlieferung zu suchen. Auch das Überschreiten der Formkreisgrenze erscheint in diesem Zusammenhang beachtlich.

Es kann ja nicht zufällig sein, daß deutsche Ausgangsweisen schon seit dem 15. Jahrhundert im Südosten (frühestens bei den Tschechen nachweisbar) bis zu einem gewissen Grade tonräumlich aufgespalten, auch motivisch schärfer profiliert (z. B. häufig verkürzt) werden. Im gleichen

[1] Zum melodischen Zusammenhang zwischen A und B gesellen sich übrigens auch textliche Verknüpfungen. Vgl. die Übereinstimmung der Eingangszeilen zwischen E.-B. Nr. 80 und Nr. 109b.

Sinne wirkt der typische Fortfall der Auftakte. Vgl. etwa die tschechischen Varianten von *Christ ist erstanden* aus dem 15. Jahrhundert (DeV. 33) oder von *Nu bitten wir den heiligen geist, In dulci jubilo*[1], schließlich die böhmische Fassung des *Von meyden bin ich dick werawt* im Kanc. Franus 1505 (Orel, S. 66; Wiora, DVO. 121). Stärker noch erscheinen Tonraumspaltung und Quintversetzung im slowakischen, am stärksten im ungarischen Liede ausgeprägt.

Was lehren diese und andere Beispiele? Zunächst wohl, daß die Völker des westslawischen Zwischengebietes schon seit dem Ausgang des Mittelalters dazu neigten, übernommene deutsche Liedweisen auf eine Art umzuprägen, die tonräumliche Aufspaltung begünstigt. Keinesfalls aber beweisen sie Wioras Behauptung (ZE. 218, Anm. 1), dieser tonraumspaltende Quintversetzungstyp sei schon dem altdeutschen Lied (bis zum 16. Jahrhundert) eigentümlich gewesen. Dieses hält vielmehr an einem gewissen Linienkontinuum durchaus fest und meidet die scharf geprägten Versetzungen und Motiventsprechungen. Selbst einige nur aus schematischen Tenorklauseln locker zusammengefügte Weisen des Lochamer-Liederbuchs bewahren letztlich die Einheit des Tonraumes. Wioras „Gegenbeispiele" (ZE. 218, Anm. 1) gehen mit anderen Worten von einem viel zu weit und unscharf gefaßten Begriff der „Quintversetzung" aus, der die Stilgrenze zwischen Renaissance und Frühbarock außer acht läßt.

Abschließend wird man sagen dürfen: schon tschechische Umprägungen deutscher Liedweisen des 15.—17. Jahrhunderts zeigen eine gewisse Neigung zur Aufspaltung des Tonraumes. Auf das slowakische Material mit seinen noch schärferen Aufspaltungen scheinen in erster Linie deutsche Vorbilder des 17. Jahrhunderts eingewirkt zu haben. Die zur Entstehung des „neuungarischen" Liedes führenden Rezeptionen erfolgten gleichfalls mit hoher Wahrscheinlichkeit im Laufe des 17. Jahrhunderts und darüber hinaus. Der tiefste Grund ihrer Ermöglichung aber liegt wohl in der ganz elementaren Hinneigung der Ostvölker (vor allem der Ungarn) zu „zonenhafter" Aufgliederung des Tonraumes.

Stilperioden. Rein als methodologischer Anachronismus erscheint mir Wioras Forderung, man dürfe kunst- und geistesgeschichltiche Begriffe wie Renaissance, Barock, Empfindsamkeit usw. nicht in die Volksliedforschung übertragen. Eigentlich lohnt hier keine Erwiderung, denn daß diese stilprägenden Kräfte von der Kunstmusik ausgehend, auch im Volkslied — und zumal im deutschen Lied — hohe Wirksamkeit entfalten, dies auszusprechen ist ja heute fast eine Banalität. Ebenso klar ist, daß man die den Stilen zugrunde liegenden Gehalte dem melodischen und textlichen Material nicht künstlich von außen aufprägen darf, sondern daß sie aus materialeigener Analyse und Deutung sich erschließen müssen. Gerade daß habe ich ja in DeV. und „Grundriß" an vielen Stellen aufzuzeigen unternommen. Insofern erinnern Wioras Einwände an den vor 20 Jahren vielleicht noch aktuellen Meinungsstreit um die Einführung der gleichen kunstgeschichtlichen Begriffe in die Stilgeschichte der Kunstmusik. Heute gehören sie zu den Selbstverständlichkeiten des stilkritischen Rüstzeugs[2], und keinem modernen Forscher wird es wohl noch einfallen, von bloßer Übertragung oder Entlehnung zu sprechen.

---

[1] Deutsche Lieder und Tänze in Böhmen, S. 90f.

[2] Allerdings verzichten die Melodieherausgeber von DVldr. im allgemeinen mit betonter Enthaltsamkeit auf die Anwendung von Stilbegriffen wie „Barock", „Empfindsamkeit", obwohl diese oft mehr Präzision und Klärung bringen würden als die farblose, zuweilen auch ungenaue

Natürlich habe ich nie behauptet, die Zeitalter „müßten sich in allen Völkerschichten und Lebenssphären als wesentliche Züge wiederfinden“ (Wiora, ZE. 207). Im Falle der Romantik habe ich sogar mit besonderem Nachdruck darauf hingewiesen, daß das zentrale romantische Erlebnis stets nur Besitz einer kleinen Elite von Schaffenden war, wogegen die Volksmusik sich mehr an die pseudo-romantischen, im Grunde mehr von der Empfindsamkeit genährten, also abgeleiteten Formen hält. Wörtlich heißt es in DeV. 58: „Im Grunde sind es mehr die Nach- und Mitläufer, die diesen Typus erschaffen, der bis auf den heutigen Tag in der Liedertafel- und Kommersbuchliteratur seinen Hauptniederschlag gefunden hat.“ Aber selbst hier rennt Wiora offene Türen ein mit dem Satze: „Die Sentimentalität in der Volksmelodik ist von eigentlicher Romantik höchstens hie und da berührt, aber nicht durchdrungen“ (ZE. 208).

Zur Formkreislehre. Das Gebiet ist ungemein weitschichtig, nicht bloß deshalb, weil es alle europäischen Nationen umfaßt, sondern auch die Frage nach Stammesart und Rasse durchkreuzt oder berührt. Hier können nur ganz wenige Gesichtspunkte dargestellt werden. Um zu sachlich begründeter Stellungnahme zu gelangen, bedarf es zunächst reicher Vorerfahrung und praktisch erprobter Kenntnisnahme der einschlägigen Typenmethodik nach Rutz (Stimmgebung und Leibeshaltung) und Sievers-Becking (Mitbewegungen). Schließlich ist die typologische Bestimmung von Melodien nach Gestaltmerkmalen (Danckert) ebensowenig en passant zu erlernen und zu beurteilen; auch hier bedarf es gründlicher Schulung (die nur an einer ausgebreiteten Fülle von Melodieanalysen erworben werden kann), um den Einzelfall sachlich würdigen zu können. Allen typologischen Untersuchungsmethoden ist es gemeinsam, daß sie am besten und gründlichsten durch persönliche Unterweisung, nicht durch bloße Lektüre übermittelt werden können. Die zum Teil unsicher tastende, anderenteils überhebliche und voreilige Stellungnahme mancher Referenten[1] zum typologischen Teil meiner Melodieanalysen befremdet mich nicht. Es handelt sich ja bei den Formkreisen um Erscheinungen von so grundlegender und allgemeiner (gruppenhaft-übergreifender) Art, daß vielleicht nur eine Überschau größten Stils hier das Wesentliche vom Akzessorischen zu scheiden vermag.

Das methodologisch Neue der „Formkreislehre“ gegenüber den älteren Typologien ist der Versuch, gewisse dynamische Grundgehalte der Melodien mit ihren Strukturen zusammenzuschauen. Damit bietet sich nämlich die Möglichkeit, die Typen-„Diagnostik“ über den Bereich bloßer somatischer oder rhythmisch-motorischer Einfühlung hinauszuführen und die objektiven, gestalthaften Niederschläge selbst zu befragen. Gesetzlichkeiten von außerordentlich weiträumiger Verbreitung stellen sich so heraus, sozusagen allgemeinste Untergründe melodischer Formung, über denen sich individuellere Züge, wie z. B. die nationalen, landschaftlichen und stammestümlichen erheben. Man muß die Formkreise als das sehen, was sie offenbar sind: als Indikatoren von ganz elementaren, letzthin rassisch verwurzelten Gemeinsamkeiten[2]. Indikatoren sage ich mit Vorbedacht, nicht Rassenmerkmale schlechthin.

---

chronologische Zuordnung nach Jahrhunderten. Immerhin findet sich in DVldr. II, 295 in der Besprechung der *Elfjährigen Markgräfin* der Satz: „Die beiden Fassungen bei Forster sind im Rhythmus, der Kunst der Linie und den Kadenzformeln für den deutschen Liedstil der Renaissance bezeichnend.“ Wo bleibt hier die Konsequenz?

[1] Den Gipfel des Mißverstehens erklimmt eine Besprechung von DeV. in der Frankfurter Zeitung vom 8. Dezember 1940 aus der Feder von Günther Engler; der offenbar besonders gründlich orientierte Referent verwechselt die Formkreise mit den sprachlichen Großgruppen Europas.

[2] Namentlich die rassenkundlichen Ergebnisse meiner Volksliedarbeiten erfuhren in

So wird man zwar nach dem Verbreitungsbezirk wie nach dem inneren Gehalt Formkreis I innerhalb Europas fast vorbehaltlos der mittelländischen, Formkreis II der nordischen (genauer: der binnenskandinavisch-nordischen) Rasse zuordnen dürfen, wogegen der III. Kreis offenbar mehrere (im übrigen recht heterogene) Rassengruppen umschließt, deren Artung zum Teil übrigens auch von anthropologischer Seite noch nicht zur Genüge abgeklärt und umgrenzt erscheint. (Ich erinnere an den noch immer unausgetragenen Streit der Anthropologen über die „ostische“ bzw. „alpine“, auch die „ostbaltische“ Rasse.) Gewiß ist die außerordentlich weite Verzweigung des Formkreises III ein Problem, und zwar eines, bei dessen Lösung auch musikethnologischer außereuropäischer Vergleichsstoff von Bedeutung sein dürfte. Im Rahmen europäischer Liedbetrachtung würde die Erörterung dieser Frage viel zu weit führen. Hier müssen wir uns zunächst an die unbezweifelbaren Tatbestände halten, die nicht mit rhetorischen Fragen wie derjenigen, was es besagen könne, „wenn rassisch so verschiedene Völker hier eingeordnet werden“ (Quellmalz 62), abzutun sind. Denn ein durch Erfahrung belegter Sachverhalt kann ja nicht deshalb allein angezweifelt werden, weil man zur Zeit noch keine plausible Erklärung für ihn gefunden hat! Das wäre eine Schlußfolgerung nach dem berühmten Muster eines Morgensternschen Gedichtes: „. . . weil, so schließt er messerscharf, nicht sein kann, was nicht sein darf“.

Zur Formkreisbestimmung neuerer Dur-Melodien insbesondere ist zu bemerken, daß die Strukturformeln selbstverständlich relativ zur harmonischen Durchsetzung des jeweiligen Zeitstils zu verstehen sind. Sie verlieren dadurch nicht an Bedeutsamkeit. So erscheint z. B. französisches Dreiklangs- bzw. Septakkordmelos des 18.—19. Jahrhunderts fast ausnahmslos auch quartbestimmt (tetrachordal). Oder: altdeutsche Weisen, die gregorianisch „vorgeformt“[1] erscheinen, werden wohl in der Regel quartreicher sein als neudeutsche Lieder, ohne deshalb aber ihre zumeist überwiegenden Terzstrukturen preiszugeben (wie z. B. die Strukturformel von *Syt wilekomen heire kirst*, DeV. 31, erweist). Ostdeutsche, westfälische und lothringische Lieder freilich gehören vielfach dem III. Formkreis an[2].

---

anthropologischen Fachschriften besonders positive Würdigung. Nur Quellmalz (62) glaubt mir eine „Abhängigkeit von der Kulturkreislehre, die die rassischen Triebkräfte nur als am Rande wirkend betrachten kann“, bescheinigen zu müssen. Man kann meine und meiner Schüler langjährige Bemühungen um eine reinliche und grundsätzliche Scheidung von (übertragbarem) Kulturgut und (elementarem, nicht übertragbarem) Rassenstil (leibgebundener Klang, Vortrag, allgemeine rhythmisch-melische Bewegtheit) schwerlich unzutreffender kennzeichnen. Dieser den wahren Sachverhalt in sein Gegenteil verkehrenden Unterstellung gegenüber verweise ich auf die grundsätzlichen Bemerkungen zur Frage „Kultur und Rasse“ bei Herbert Hübner: Die Musik im Bismarck-Archipel, Berlin 1938, S. 112—114. Jeder Kenner des ethnologischen Schrifttums wird zugeben müssen, daß hier ein ernsthafter Versuch vorliegt, den Kulturkreisgedanken zu relativieren und auf den Bezirk übertragbarer Formen einzuschränken, andererseits aber die rassischen Triebkräfte als die organischen Wurzelbereiche des Formwerdens gebührend ans Licht zu rücken.

[1] Auf die grundlegende melodiesubstantielle Bedeutung der Gregorianik für die Bildung vieler älterer Volksweisen des Abendlandes habe ich in DeV. und im „Grundriß“ Dutzende von Malen hingewiesen; vergleiche etwa Gr. 15, 47, 65, 66, 72, 76, 81; DeV. 15, 30—35, 41, 60, 128f., 154, 163, 165, 174f., 197, 202f., 205—208, 233, 275, 283, 308, 336, 360, 407f. Nie habe ich, wie Wiora (ZE. 214) völlig grundlos unterstellt, den geradezu törichten Satz ausgesprochen, die Gregorianik „habe mit der eigenwüchsig europäischen Melodik nichts Wesentliches gemein“. Die von Wiora angeführten und aus dem Zusammenhang gerissenen Sätze (Grundriß 65, DeV. 276) beziehen sich lediglich auf die — wohl noch nie angezweifelte — Tatsache der Vorformung des gregorianischen Melodiebestands durch den Osten. Da ich in einem der zitierten Sätze aber auch den europäischen Süden als weiteres Formungsgebiet nenne, ist schon damit allein ein wichtiger abendländischer Anteil an der Genese des gregorianischen Chorals zur Genüge bezeichnet. Zur deutschen Gregorianik vgl. DeV. 15 und insbesondere 30, wo es z. B. heißt: „Außer Frage steht jedenfalls das Hinüber- und Fortwirken von Sequenz, Antiphon, Hymne und ihrer deutschen Nachdichtungen im Volksgesang.“

[2] Die eigentümlich häufige Quartbetonung der letzteren ist schon H. J. Moser aufgefallen; vgl. seine Besprechungen der Pinckschen Sammlung in Zeitschr. f. Schulmusik I, 1928, S. 121f. und VII, 1934, S. 119ff. Ich sprach (DeV. 60) in fast gleichem Sinne von erhöhter Umrißschärfe, Stetigkeit: an zahlreichen Melodien zu erhärtende Befunde, die Wiora (ZE. 206) wieder ohne Begründung bestreitet. In einer eigenen Besprechung der Pinck-Auswahl (31. Heft der „Landschaft-

Wer den massiven Vorwurf erhebt, meine Analysen seien „durch vorgefaßte Theoreme bestimmt" (ZE. 204), also konstruktiv von außen herangetragen, müßte zum mindesten wahrscheinlich machen, daß er diese „Theoreme" überhaupt verstanden hat. Noch viel mehr müßte er sich hüten, einem unbefangenen Leserkreis entstellte Beispiele vorzulegen, wie die (ZE. 204) unvollständig (ohne Eingangszeile und ohne das höchst aufschlußreiche deutsche Gegenstück) angeführte wendische Melodie (aus DeV. 393).

Zu einem tieferen Verständnis der Melodik des III. Formkreises gehört z. B. unbedingt die Einsicht in den Wesenszusammenhang von Quartaufbau, Pendelmelos, „raummessender" Gestaltung. Weil 1. sich der Tonraum dieses Formkreises im „eckig" bewegten „Durchmessen" all seiner Teilstücke, also gleichsam mit stetiger „Sicherung", Grenzabsteckung nach vorwärts und rückwärts aufbaut, und weil 2. die Quart nun einmal das phänomenologisch bevorzugte Hauptintervall messender Gestaltung („Maßnorm") bildet: deshalb sind Strukturquarten bei Melodien des III. Formkreises nicht nur zwischen metrischen und linearen Haupttönen bedeutsam, sondern auf Schritt und Tritt, vor allem aber als Beziehungen zwischen Umkehrpunkten von melodischen Teilphasen. Nur wer diese grundlegenden Zusammenhänge garnicht sieht, kann von „Hineinlesen" (Wiora, ZE. 204), ja von einer „Verklammerung beliebiger Nebentöne im Quartabstand" (Wiora, DVO. 106, fast gleichlautend Seemann 4) sprechen.

Aus den gleichen Gründen wäre es z. B. sinnlos, von Quart-Schichtung zu sprechen; wogegen Terz-Schichtung — beim Formkreis II — eine tonräumliche Gesamtvorstellung von ganz anderer Artung beinhaltet: einen nicht „messend" und „gegenzügig" — vgl. z. B. den Dualismus weniger zumeist gegenbewegter Kadenzen —, sondern stetig-dynamisch-expansiv, aber auch gehäusehaft (Gegengriff der Dynamisierung!) angelegten Tonraum. Die messende Tonraumgestaltung des III. Formkreises bedingt eine annähernd gleichmäßige „Sicherung" der tonräumlichen Zusammenhänge. Deshalb sind hier z. B. Tetrachordbeziehungen „über Zeileneinschnitte hinweg" oft ebenso wichtig wie solche zwischen „Nebennoten". Die hierauf zielenden Einwände von Quellmalz (61) erscheinen daher gegenstandslos, weil viel zu sehr vom Detail her gesehen. Ebenso darf man die Bedeutung der einzelnen Quartschritte nicht überschätzen. Quartintervalle können natürlich in Melodien jedes Formkreises vorkommen. Allerdings würde eine statistische Nachprüfung zweifellos ergeben, daß sie innerhalb des III. Kreises im ganzen wie auch bei Gegenüberstellung einzelner besonders gut vergleichbarer Zeitstile (z. B. des französischen Melos des Mittelalters gegenüber deutschem) besonders gehäuft auftreten. Dennoch gibt es viele deszendenzmelodische Weisen, die kein einziges Quartintervall aufweisen und doch von ausgeprägt tetrachordaler Bauart sind. Schon in der klassischen Tetrachordmelodik der griechischen Antike findet man einschlägige Muster.

Im übrigen mag man die Formkreise deuten wie man will: sicher erscheint nur, daß sie eines nicht sind, nämlich idealtypische Konstruktionen (ZE. 209). Darauf weist schon die Tatsache hin, daß die nach ganz verschiedenen Methoden gefundenen Typenproben von Rutz, Becking, Werkmeister und Danckert zu gleichlautenden Ergebnissen gelangen.

„Entwicklungsgeschichte" von Melodien. Im Mittelpunkt der Volksliedbetrachtungen des Freiburger Kreises steht bekanntlich die sogenannte „Entwicklungsgeschichte" von Texten oder Melodien. Bei der kritischen Würdigung dieses Begriffs können wir uns hier im wesentlichen auf das Melodische beschränken. Es darf dem Leser überlassen bleiben, die folgenden Gedankengänge sinngemäß modifiziert auch auf die Textgeschichte zu übertragen.

Da erheben sich zunächst allgemeine Fragen wie etwa: Haben Volksmelodien überhaupt eine Entwicklungsgeschichte? Was wäre dabei unter „Entwick-

---

lichen Volkslieder", Kassel 1937) in „Die Musik" XXXI, 1939, S. 256f. wies ich im besonderen darauf hin, daß diese stammhafte Sonderart der Lieder verschiedene Zeitstile übergreift.

lung" zu verstehen? Eine sinnvolle Anwendung des strengen und reinen Begriffes der — morphologischen — Entwicklung setzt meines Erachtens drei Merkmale voraus, mit denen der Begriff selbst steht und fällt, nämlich: 1. ein Individuum, das sie durch alle Stadien seines eigenen Werdens hindurch trägt, 2. Sinnerfüllung, Reifung, 3. Stetigkeit.

1. Entwicklung fordert einen beharrenden Entwicklungsträger, ein sich entwickelndes Wesen, eine organische oder überorganische Sinneinheit. Entwicklungsträger im prägnantesten Sinne ist wohl nur ein Lebewesen, ein Organismus. In einem etwas weiter gefaßten Sinne wird man aber wohl auch mit einigem Recht von der Entwicklungsgeschichte eines Personalstils (etwa Beethovens) sprechen dürfen.

Wenn man hingegen von der „Entwicklungsgeschichte"[1] einer Volksmelodie spricht, so ist das ein zwar recht bequemer, aber leider auch ebenso ungenauer Ausdruck. In Wahrheit ist es ja nicht eine Melodie, sondern es sind oft Dutzende, ja Hunderte von melodischen Individualitäten, die im günstigeren Falle durch einigermaßen sinnfällige Umrisse und Substanzähnlichkeiten miteinander verknüpft erscheinen. In einer großen Zahl anderer Fälle aber sind die Verknüpfungen so locker, daß nur noch einzelne Gestaltelemente (z. B. die Liedanfänge oder die Reihenfolge der Kadenztöne) leidlich übereinstimmen, wogegen vieles andere (z. B. Tonalität, Umriß) sich völlig verändert haben mag. Oft würde man auch bei redlichstem Bemühen die geringfügigen Reste melodischer Ähnlichkeit zwischen einzelnen Außengliedern einer Liedgruppe gar nicht bemerken, wenn nicht textliche Gemeinschaften oder Anklänge zu Hilfe kämen. Man kann diese Erwägungen in dem Satze zusammenfassen: von der „Entwicklung" von Volksmelodien zu sprechen, erscheint schon deshalb unzweckmäßig, weil es keinen beharrenden Entwicklungsträger gibt.

2. Entwicklung im prägnanten, organischen Sinne setzt Sinnerfüllung voraus, schließt Reifungsvorgänge in sich. In diesem Sinne entwickelt sich ein Lebewesen, sicherlich auch ein Individualstil. Beethovens Skizzenbücher zeigen in der ständig zunehmenden Vollkommenheit der Gestaltwerdung, die mit unscheinbaren Formkeimen anhebt, die Entwicklung einer musikalischen „Idee" oder „Gestalt".

Eine Großgruppe von einander mehr oder minder ähnlichen Volksweisen zeigt zwar zeitliche Schichtung, nicht aber die Herausarbeitung von inneren Lebensmöglichkeiten „einer" Melodie. Eine Liedvariante des 17. Jahrhunderts wird im Durchschnitt nicht reifer, organischer, geschlossener sein als eine entsprechende aus der Renaissancezeit. Echte, d. h. organische Entwicklung läßt sich mit anderen Worten nur als Entfaltung einer inneren Leitlinie, als vorgeprägte Keimbahn,

---

[1] Als Urheber der „Entwicklungs"-Hypothese im Bereiche der Volksmelodien ist wohl W. Tappert zu betrachten, der sich übrigens (Wandernde Melodien, 2. Aufl., S. 1) ausdrücklich auf die „Darwinsche Transformations-Hypothese" beruft. Ihm schließt sich in neuerer Zeit die Arbeit von Gehlhoff (Beiträge zur Entwicklung von Volksliedmelodien, S. 2) an, in der ausdrücklich jede Art der Variantenbildung, sie möge nun „örtlich, zeitlich oder individuell bedingt sein", überhaupt jede „Gegenüberstellung einer Anzahl von an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten aufgezeichneten Lesarten desselben Liedes" unter dem Begriff der „Entwicklung" zusammengefaßt wird!

als Entelechie begreifen. In der sogenannten „Entwicklungsgeschichte“ von Melodien ist eine solche innere Sinnerfüllung schwerlich aufweisbar. Wohl strahlt die Dynamik der höheren Stilgeschichte auch in die Volksmusik ein, aber in ganz verschiedenem Ausmaß und Wirkungsgrad. Die Volksmusik zeitigt nur selten und wohl auch immer nur für kürzere Zeiten relativ geschlossene, „prägnant einheitliche“ Stilgebilde. Sie besitzt mit anderen Worten keine oder nur geringe eigenständige Dynamik. Ihre Wandlungen werden nur zum Teil von Zeitmächten, in oft weit höherem Maße von großen, übergreifenden, vergleichsweise beharrenden Raummächten bestimmt: Stammesart, Volkstum, Völkertum (Gemeinschaft abstammungsverwandter Völker), Rasse usw.

3. Organische Entwicklung setzt Stetigkeit voraus, d. h. allmählich fortschreitende, kontinuierliche Veränderung. Das Gegenstück (im Biologischen) wäre die sprunghaft eintretende „Mutation“. In der zeitlich geordneten Variantenreihe eines Liedes wird man fast stets solche verhältnismäßig großen Sprünge bemerken können. Tiefgreifende, sprunghafte Veränderungen bewirkt zunächst oft der Wandel der Zeitstile. Auf diesen Punkt hat besonders M. Ittenbach in seiner aufschlußreichen Studie über „Mehrgesetzlichkeit“ hingewiesen. Am schärfsten zeigen sich allerdings diese Überlagerungsvorgänge in der Textgeschichte, wo oft alte Elemente sich zum Teil erhalten, dann aber von jüngeren und jüngsten überlagert oder überbaut werden, so daß am Ende ein Bild entsteht, daß der Architektur alter Städte vergleichbar ist[1].

Ähnlich, allerdings nicht ganz gleichartig, liegen die Dinge auf melodischem Gebiete, wie ich bereits im „Grundriß“ (33ff.) des näheren ausgeführt habe. Auch Melodien bekunden häufig, daß sie durch Überlagerung heterogener zeitlicher (aber auch raumgebundener!) Elemente entstanden sind. Immerhin mildert sich in ihnen zumeist das Aggregathafte, weshalb denn z. B. auch die Frage der Kontaminationen bei Melodien zumeist anders zu bewerten ist als bei Texten. Kaum jemals wird man im melodischen Bereiche solche krassen, gelegentlich bis zur Sinnlosigkeit gehenden Zusammenstückelungen finden, wie sie die Textgeschichte so häufig zeigt. Auch ursprungsmäßig heterogene Elemente schließen sich in Melodien zumeist zu in sich sinnvollen Ganzheiten zusammen. Wer hier nur, wie es vielfach noch heute geschieht (Brandsch), auf den Identitätsnachweis melodischer Einzelelemente ausgeht und die übergreifenden Sinnzusammenhänge, in die sie eingebettet sind, übersieht oder im Sinne der mechanistischen Zersingetheorie mißdeutet, wird nie zum Sinnverständnis der neu sich anbahnenden Synthesen vordringen. Die Melodiebildung folgt eben ganz anderen phänomenologischen Grundgesetzen als die Textgestaltung. Die hier wirkenden Kräfte fordern mehr Ganzheit gegenüber den Zusammenfügungen der Wortwelt. Allein die jeweilige tonräumliche Grundvorstellung bildet einen Ganzheitsträger allerersten Ranges. Aus alledem ersieht man, daß der Begriff der Mehrgesetzlichkeit im Bereich der Volksmelodik einen anderen Geltungsbereich hat als in der Textgeschichte.

Im übrigen liegt in den geschilderten Synthesen heterogener Stilelemente eine Fülle von gruppenhaften Formkräften verborgen. Zunächst rein zeitstilistisch.

[1] Max Ittenbach: Mehrgesetzlichkeit. Frankfurt a. M. 1932, S. VIII.

Es kann ja nicht zufällig sein, daß sich bei Melodien der Zeitindex fast immer schärfer ausprägt als bei Texten. Das bedeutet aber zugleich, daß nach Anbruch einer neuen Stilphase — in der deutschen Liedgeschichte z. B. beim Übergang von der Renaissance zum Barock — alte, nunmehr unzeitgemäß gewordene Elemente oft als nicht mehr tragbar empfunden und einfach ausgemerzt werden. Am Ende treten vielfach ganz neue Melodien oder Melodiegruppen an Stelle der alten, oder der Zusammenhang ist fast unkenntlich geworden und beschränkt sich auf eine geringfügige Zahl von uncharakteristischen Elementen (z. B. das Gerüst der Kadenztöne). Es wäre abwegig, hier von „Entwicklung" zu sprechen, vielmehr handelt es sich um „Mutationen". Solche sprunghaften Wandlungen erscheinen allerdings sehr häufig nicht nur zeitgebunden, sondern vor allem auch raumhaft bestimmt.

Dies ist nun der letzte und wohl wichtigste Punkt, an dem „entwicklungsgeschichtliche" Betrachtungen von Melodievarianten zu scheitern pflegen. So dankenswert solche Versuche einer chronologischen Ordnung dadurch sind, daß sie der künftigen Forschung ein quellenmäßig und zeitstilistisch geordnetes Material zur Verfügung stellen, so Wichtiges sie auch zur Aufhellung einzelner Liedzusammenhänge beisteuern mögen: niemals können sie beanspruchen, die Kontinuität einer organischen „Entwicklungsreihe" nachzuzeichnen. Ihre Einseitigkeit liegt vor allem darin, daß sie sich lediglich oder doch vorzugsweise an der Zeitachse des Geschehens orientieren und die mindestens ebenso wichtigen, oft aber geradezu entscheidend bestimmenden Raummächte vernachlässigen oder ganz übersehen. Wenn etwa Melodievarianten aus verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen deutschen Landschaften zu einer „Entwicklungs"-Reihe zusammengestellt werden, so kann eine rein zeitlich orientierte Betrachtungsweise niemals genügen, sondern sie muß sich von vornherein mit der Bestimmung der musikalischen Stammeseigentümlichkeiten verbinden, wenn sie ein unverzeichnetes Bild der wirkenden Kräfte vermitteln will[1]. Gerade weil wir noch ganz am Anfange dieser Arbeit stehen, erscheint diese Forderung von erhöhter Dringlichkeit.

Noch stärkere Bedenken erheben sich gegen die unkritische Einbeziehung etwa außerdeutscher Liedvarianten in die Betrachtung eines deutschen Variantenkreises. Wo etwa in der Überlieferungsreihe einer deutschen Ballade gewisse „genetische Zwischenformen" fehlen, wird man gewiß nicht einfach schwedische oder dänische Varianten einsetzen können. Daß die Mitarbeiter John Meiers in V Dldr. verschiedentlich von diesem Verfahren bedenkenlos Gebrauch machen, erscheint mir als ein methodischer Fehler von außerordentlich weittragenden Konsequenzen. Nicht daß ein solcher über die Volkstumsgrenzen hinausspringender Variantenvergleich an sich zu verwerfen wäre, aber seine fruchtbare Auswertung setzt wiederum vorherige Erkenntnis der jeweils tragenden und typisch umprägenden Volkstumskräfte voraus.

---

[1] So erweist z. B. die Formkreisbetrachtung deutscher Landschaftsvarianten stärkere deszendenzmelodische Einschläge (also z. B. auch Quartbetonung, Straffung oder Tilgung des Agogischen) in Lothringen, Westfalen, Ostelbien und in manchen deutschen Sprachinseln. Offenbar ein Hinweis auf volksbiologische (stammestümliche und rassische) Besonderheiten.

Selbst gelegentliche Hinweise auf nationalgefärbte Einzelwendungen und nationale oder landschaftliche, auch sprachliche Sonderzüge[1] können das Bedenkliche dieses Verfahrens kaum mildern. Obwohl z. B. seit Jahrhunderten ein lebhafter Liedaustauch zwischen Deutschland und Dänemark stattfand, zeigen die substanzverwandten Melodien doch in der Regel tiefgehende Umbrüche der Struktur, wie es sich mir an vielen Dutzenden, ja Hunderten von Varianten zeigte, von denen ich einige in DeV., andere in meinem Aufsatze „Deutsches Lehngut im Lied der skandinavischen Völker“[2] analysierte. Die Abwandlungen sind typisch gruppenhaft.

Zusammenfassend wird man sagen dürfen, daß eine rein oder doch überwiegend zeitlich orientierte „Entwicklungsgeschichte“ durch Nichtberücksichtigung der vielfältigen beharrenden Raummächte nahezu zwangsläufig zu Fehldeutungen[3] gelangen muß.

Aus den gleichen Erwägungen wird man rekonstruktiv erschlossenen sogenannten „Urformen“ oder „Grundformen“ (vgl. etwa DVldr. III, S. 124f.) zu einem Variantenkreis, der mehrere Nationalitäten umspannt, nur mit Skepsis gegenübertreten müssen. Auch den frühesten aufweisbaren Formen einer Liedsippe dürften volkhafte Gruppenmerkmale keineswegs gefehlt haben.

Ganz abwegig wäre es, wollte man in den voranstehenden Erörterungen bloße Begriffsspalterei erblicken. Wer von „Entwicklung“ spricht, hat damit einen Kreis von zwingenden Bildvorstellungen heraufbeschworen, die am Ende seinen ganzen „Denkstil“ bestimmen. Man unterschätze nicht die Macht des Metaphorischen: schiefe und unzulängliche Bilder erzeugen oft genug irrige Grundeinstellungen in den Forschungsfragen. „Daß Volksweisen auseinander entstehen, daß sie wachsen, sich entwickeln und ausgestaltet werden“ (Wiora, ZE. 212): dieser Tatbestand (von der im Satze verborgenen tautologischen Vorwegnahme des Entwicklungsbegriffs sei hier abgesehen) schließt in Wahrheit sehr viel anderes als gerade „Entwicklungsvorgänge“ in sich. In manchen Fällen mag es z. B. — wenn wir im metaphorischen Umkreise des Organischen bleiben wollen — mehr wie ein „Sprossentreiben“ (Umschreiben eines verhältnismäßig feststehenden Gestalttypus) erscheinen, im anderen als „Kreuzung“ nahverwandter Schläge, in wieder anderen als ein „Aufpfropfen“, vielfach endlich als sprunghafte Änderung der „Erbmasse“, als „Mutation“.

Vor allem aber wird man sich hüten müssen, an ein immanentes „Entwicklungsziel“ oder selbstgesetzliches „Eigenleben“ von Volksweisen zu glauben. Großenteils sind die Abwandlungen heteronom und gruppenhaft bedingt; nur zum geringsten Teil entspringen sie persönlicher Willkür der Überlieferungsträger. Letztlich sind es die großen übergreifenden Kräfte der Geschichte und der im Bios verwurzelten Raummächte, die das Ausmaß und die Richtung der Abwandlungen vorzeichnen.

---

[1] Vgl. etwa DVldr. III, S. 56, 65, 122; immerhin spürt man bei der Lektüre dieses (1939 herausgekommenen) Bandes recht deutlich, daß gewisse Fragestellungen und Lösungsversuche von DeV. den Melodieherausgebern Anregungen boten.

[2] Nationalsozialistische Monatshefte 1941.

[3] So etwa, wenn Wiora (VDO. 70) die erste pythische Pindar-Ode (!), einen schweizerischen Kuhreigen (E.-B. 1471) und zwei deutsche Marienlieder zu einer „entwicklungsgeschichtlichen“ Vergleichsgruppe zusammenstellt! (Die Molltonart des Kuhreigens dürfte außerdem auf mißverstandener oder fehlerhafter Aufzeichnung beruhen; sie ist jedenfalls — gemessen an den sonst bekannten Gattungsbeispielen — recht unglaubhaft.) Diese schlechthin phantastische Zusammenstellung bedeutet, ethnologisch gesprochen, daß man zufällige (noch dazu fragwürdige und belanglose) „Konvergenz“-Erscheinungen mit echten geschichtlichen Überlieferungszusammenhängen verwechselt.

Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters

Von Ewald Jammers, Dresden

I. Die erhaltenen Denkmäler antiker Musik, analytisch untersucht

Nur wenige Denkmäler antiker Musik sind überliefert, fast nur Bruchstücke, fast (oder auch überhaupt) nur Spätlinge[1]. Der Standort des Historikers der griechischen Musik liegt also völlig anders als gegenüber der europäischen: Was wir wissen, stammt von den Theoretikern; was wir aus den Denkmälern entnehmen können, kann der Theorie gegenüber kein Gleichgewicht halten. Gleichwohl erscheint es mir nötig, was immer feststellbar ist, herauszuarbeiten, auch auf den Vorwurf hin, daß das Ergebnis im Vergleich zu der geleisteten Arbeit dürftig, nicht verlohnend sei.

Es werden also im folgenden die erhaltenen Melodien möglichst eingehend untersucht. Die Methode, die hierbei einzuschlagen ist, ist a priori kaum festzulegen. Vielleicht ist die Statistik das sicherste Hilfsmittel. Zu untersuchen wären die Fragen der Beziehungen von Wort, d. h. vor allem Akzent, und Melos, die Rolle und das Auftreten der Tetrachorde, die Gestaltung der Tonart und die Komposi-

---

[1] Ausführliche Literaturangaben zur griechischen Musik befinden sich in Paulys Real-Encyclopaedie der class. Altertumswiss. 1933. Bd. 16, 1 Sp. 823—876, Artikel „Musik" von W. Vetter. Auf diesen Artikel als vortreffliche Darbietung unseres Wissens über die antike Musik sei auch deswegen hingewiesen. Eine Analyse bringt er aber nicht, ebensowenig wie das volkstümlichere Büchlein von Vetter: Antike Musik. München 1935.

Die letzten Erörterungen über die Melodien selber stammen von jüdischen Autoren: C. Sachs: Musik der Antike. Potsdam 1928. Derselbe: Musik des Altertums, Breslau 1924, und nochmals derselbe in Adlers (Jude) Handbuch der Musikgeschichte 1930, als Bearbeiter des Abertschen Beitrages der 1. Aufl. des Handbuches. Ferner Theod. Reinach (ebenfalls Jude): Musique Grecque. Paris 1926. Hier werden auch die Ausgaben der überlieferten Gesänge bibliographisch verzeichnet. Mit der Pindarode befaßt sich: A. Rome: „L'origine de la prétendue mélodie de Pindare 1932" in: Etudes classiques. I, ferner: P. Friedländer (Jude): Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht 1934 (Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie. Phil.-hist. Klasse 86,4), wieder mit ausführlichen bibliographischen Angaben. Vgl. ferner noch: Maaß u. Müller-Blattau: Hermes 1935, 101ff., Friedländer und Birtner, Hermes 1935, 463. Kalinka und Fischer: Philolog. Wochenschrift 1935, Sp. 961ff.; Vetter: Besprechung des Friedländerschen Werkes in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 17/121, 1935, sowie R. Wagner: Gnomon 1936, S. 496. Außerdem sei noch auf folgende Schriften hingewiesen: Grieser: Nomos. Ein Beitrag zur gr. Musikgesch. Heidelberg 1937. Husmann: Olympos. Die Anfänge der griech. Enharmonik. Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1937, S. 29. Zitiert wird in der folgenden Studie nach Jan: Musici scriptores Graeci. Supplementum. Melod. reliquiae. Leipzig 1899, falls nicht anders vermerkt wird. Die Ausgaben der nach 1899 gefundenen Melodien werden an ihrem Platze genannt. (Auf Notenbeispiele habe ich in der Regel verzichtet — sie hätten schließlich eine Neuausgabe der Gesänge ergeben.)

tionstechnik. Außeracht gelassen werden darf wohl der Rhythmus, der ja fast ausschließlich vom Texte her gewonnen wird, und bei dem der Altphilologe dem Musiker weit überlegen ist.

Die Euripidesmelodie

Akzent und Melodik: Diese Melodie ist so fragmentarisch erhalten, daß sich natürlich über sie am wenigsten sagen läßt. Daß der Akzent ohne erkennbare Bedeutung für die Melodie ist, wurde bereits früher[1] festgestellt: Weder besteht eine Regel, daß sich die Melodie nach dem Akut senkt, noch daß der Circumflex durch mehrere Töne wiedergegeben wird.

Tetrachord und Tonart: Die enharmonische Tonart, die hier vorliegt, leiten die Theoretiker vom dorischen Tetrachord ab. In unserer Melodie kommt dieser aber praktisch nicht zur Geltung. Die Melodie bewegt sich in dem erhaltenen Fragment nur in den Skalenteilen[2]: $\overset{\flat?}{c}\,\overset{\flat}{b}\,a\,G$ oder $\overset{\flat\flat}{g}\,\overset{\flat}{f}\,e\,d$, was also gewissermaßen ein enharmonisches Phrygisch darstellen würde.

Für die dorische Tonart spricht vor allem der Umstand, daß es sich um einen dramatischen Chor handelt, für den, wie wir wissen, der dorische Tetrachord bevorzugt wird. Für sie spricht ferner der Umstand, daß Enharmonik und Chromatik nur an diesem Tetrachord dargestellt werden. Wider sie spricht der Umstand, daß, wie erwähnt, praktisch der dorische Tetrachord nicht vorkommt; nur einmal kommen (nach Sachs und Reinach) d und $\overset{\flat}{b}$ zusammen in einem Vers vor, was einen dorischen Tetrachord $d\,\overset{\flat\flat}{c}\,\overset{\flat}{b}\,a$ andeuten würde (während Jan a und $\overset{\flat}{b}$ liest). Freilich ist alles fragmentarisch; da andere Melodien ähnliche Probleme stellen, mag hier die Frage offenbleiben.

Beachtlich ist noch, daß der 2. Ton der (dorisch-enharmonischen) Skala zweimal vorhanden ist, als oberer Anfangston des Melodiebereiches in enharmonischer Form ($\overset{\flat\flat}{g}$) — zwar nicht nachweisbar, aber von Jan und Reinach angesetzt, meines Erachtens nicht ohne Grund, da er durch den 3. enharmonischen Ton so bedingt wird — und als Endton in diatonischer Form (G), so daß sich die beiden Tongeschlechter nicht ausschließen. Auch dieser Punkt spricht nebenbei für die hypophrygische Tonart; ihre enharmonische Ausgestaltung müßte $\overset{\flat\flat}{g}$ als enharmonischen Ton und G als Hypate enthalten.

Pentatonik ist nicht nachweisbar.

Melodiebewegung: Die Zwischenvierteltöne $\overset{\flat}{b}$ oder $\overset{\flat}{f}$ stehen fast nur mit den benachbarten Tönen in Verbindung; mit dem unteren Sekundton noch in einem Fall, über das Zeilenende hinweg (?). Von den Anfangstönen $\overset{\flat?}{c}$ und $\overset{\flat\flat}{g}$ gilt Ähnliches. Es ist dies verständlich; die enharmonisch verringerten Stufen der Pyknontöne sind anscheinend nur im Zusammenhang durchführbar.

---

[1] O. Crusius: Die delphischen Hymnen. Göttingen 1894, S. 118.

[2] $\overset{\flat?}{c}$ bedeute die enharmonische Erniedrigung von c, also etwa b, $\overset{\flat}{b}$ entsprechend den Viertelton zwischen b und a; $\overset{?}{c}$ würde die chromatische Erniedrigung, also etwa h bedeuten.

Aufbau: Da es sich um einen Chor handelt, so ist man zu der Annahme verleitet, die auch von der Theorie aufgestellt wird, daß strophisch und nicht durchkomponiert wurde. Hier wäre freilich an den Philologen die Frage zu richten, ob keine Spuren zu finden sind, daß bei strophischen Texten die Akzente der einzelnen Strophen aufeinander eine gewisse Rücksicht nehmen. Das Gegenteil scheint mir der Fall zu sein; es wurde also meines Erachtens nach musikalischen Gesetzen komponiert. Und in der Tat — ungeachtet der Dürftigkeit des Materials — in den einleitenden Vershälften überwiegt deutlich das Aufsteigen, in den schließenden das Absteigen der Melodie.

Die delphischen Hymnen

Akzent und Melodik: Die Akzentregel für den Zusammenhang von Melodie und Wortakzent ist anläßlich des 1. Hymnus schon öfters aufgestellt worden. Crusius[1] formuliert: eine akzentuierte Silbe soll möglichst höher und darf nie tiefer gesungen werden als die nicht akzentuierten Nachsilben eines Wortes. Abert[2] und Sachs folgen ihm, desgleichen Reinach[3].

Ich möchte etwas anders, d. h. strenger und positiver, formulieren: Nach dem Akut senkt sich die Melodie; nach dem Gravis steigt sie oder bleibt wenigstens in der gleichen Lage; d. h. ich möchte es nur als Ausnahme betrachten, wenn der nachfolgende Nachbarton die gleiche Tonhöhe wie der Akut hat. Solche Störungen dieser Regel sind selten[4]. Fünfmal fehlt im ganzen in der 1. Apollonhymne die Senkung nach dem Akut: Einmal handelt es sich um den Strophenschluß: *πάγον* — die Stelle der Ausnahme ist beachtenswert; ein anderes Mal um die Konjunktion *ἵνα*, die zwischen zwei zusammengehörige Worte eingeschoben ist. Die weiteren drei Male handelt es sich um die dritte Strophe, und zwar stets um die Töne *as' as'*[5], die Gleichartigkeit dieser drei Fälle am (oberen) Anfang des Melodiebereiches beweist, daß es sich nicht um eine Vernachlässigung einer nebensächlich geachteten Regel handeln kann, sondern daß man anscheinend diese Tonhöhe nicht oder erst bei *Γαλατᾶν* überschreiten wollte. (Das Warum mag vorerst ununtersucht bleiben und wird infolge der fragmentarischen Beschaffenheit der Melodie vielleicht nie restlos zu lösen sein.) Ferner ist noch zu erwähnen, daß bei den Proparoxytona geringfügige Unregelmäßigkeiten für eine der beiden nachfolgenden Silben auftreten können.

Festgestellt zu werden verdient vielleicht auch, daß die Tonhöhenregelung der Akzente sich nur bezieht auf die nachfolgenden Töne, wenigstens in dieser Strenge. Immerhin ist der Ton des Akutes meist auch höher als der vorangehende oder zu mindesten nicht tiefer (bei den Ausnahmen handelt es sich um Worte, die mit dem Akut beginnen), ebenso wie der Ton des Gravis meist gleichhoch ist dem vorangehenden Ton, nur ganz ausnahmsweise höher (z. B. *ἀτμὸς ες* und *λιγὺ δὲ*), aber auch nicht tiefer als der vorangehende. Das

---

[1] A. a. O., S. 113.

[2] Handbuch der Musikgeschichte, herausgegeben von Adler, 1930, S. 66.

[3] A. a. O., S. 68.

[4] Über weitere Ausnahmen, die bei Abert durch Lesefehler entstehen, siehe weiter unten.

[5] Zitiert wird, wie erwähnt, nach Jan: Musici scriptores graeci. Leipzig 1899.

Bild eines Wortes mit Akut ist also grundsätzlich verschieden von dem eines Wortes mit Gravis: Dieses verharrt entweder auf einer Tonhöhe, so daß ihm jede eigene Tonbewegung entzogen wird, oder es hat zwar eine ansteigende Melodiebewegung, diese aber setzt sich in der Tonbewegung des, oder wenn dies einsilbig ist, der folgenden Worte fort bis zum dominierenden Akut. Jenes aber ist charakterisiert durch einen Stimmfall vom Akut ab, dem gegenüber namentlich bei längeren Worten ein Anstieg bis zum Akut stehen kann.

Der Circumflex wird meist durch zwei Töne wiedergegeben[1], doch wird diese Regel nicht so streng eingehalten wie die Akut- und Gravisregeln.
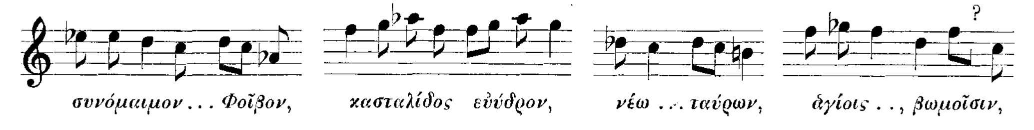
Die Doppeltöne auf Silben steigen bei Silben mit Circumflex oder Gravis ab, steigen meist an vor dem Akzente; bei Silben mit Akut verhalten sie sich wechselnd. Auch sie passen sich also der Wortgestaltung durch den Akzent an.

Die gleichen Regeln gelten für die 2. delphische Hymne. Die Ausnahmen von den Akutregeln sind ähnlich den früheren. Erwähnenswert ist aber die gleichbleibende Tonhöhe (d. h. also gravisartige Wortbehandlung) bei den Worten *πέρις*, *χέων*, *νόω*, *πόλει*, von denen aber wiederum drei den höchsten Ton des jeweiligen Melodieabschnittes besitzen. Im ganzen sind aber die Ausnahmen hier etwas zahlreicher und schlechter gerechtfertigt als beim 1. Hymnus. Verhältnismäßig zahlreich sind sie in der letzten Strophe bei verändertem Metrum, das also nicht ohne Einfluß zu sein scheint. Während das fünfteilige Metrum den rezitativischen Vortrag begünstigt, legt das zweimal dreiteilige Metrum die Zusammenfassung zweier Silben, die Tonrepetition, nahe: *κυδίστα καὶ ναέτας Δελφῶν* ist ein sehr deutliches Beispiel.

So sehen wir selbst in diesen Hymnen die Akzentmelodik, die an sich herrscht, beeinflußt von musikalisch-metrischen Gedanken.

Zusammenhang von Sprache und Melodieführung: Neben den Akzenten ist der syntaktische Zusammenhang der Worte[2] als melodiebildender Faktor bemerkenswert. Freilich, daß diese Zusammenhänge zwischen Sprache und Melodie nicht in so feste Regeln zu fassen sind wie die Zusammenhänge beim Akzent, ist bei der Kompliziertheit der sprachlichen Verbindungsmöglichkeit verständlich. Auch stört der defekte Zustand der Melodien; kein Satz ist völlig lückenlos überliefert; in vielen Sätzen fehlen aber so entscheidende umfangreiche Stellen, daß auch aus diesem Grunde nur Andeutungen möglich sind.

Man beachte aber immerhin, wie zusammengehörige Worte im gleichen (melodischen) Tetrachord verharren; z. B.:



Es ist ferner beachtlich, wie dem Prinzip der Verbindung (nach Maßgabe der Syntax) in den erwähnten Ausnahmefällen der 1. Hymne die Akzentregel geopfert

[1] Crusius, a. a. O, S. 114.

[2] Vgl. bereits Crusius, S. 122 (*Μόλετε* als Imperativ auf höchster Note).

wird: *ἵνα* oder *μῆρα* erhalten doch allem Anscheine nach nur deshalb gleichbleibende Tonhöhen, um die anderen Worte der Satzgruppe nicht auseinanderzureißen.

Ein weiteres Mittel, das Zusammengehörige zusammenzufassen und von anderen zu trennen, bietet sogar der Rhythmus: Er kann verbindend gestaltet werden, indem auf langen Silben Unterteilungen eingeführt werden: *αἰόλοις μέλεσιν*, *ᾠδὰν κρέκει*, *ἐφρούρει δράκων*, vielleicht auch trennend durch Wegfall der kurzen Noten beim Perispomenon: *ἀκρονιφῆ | τόνδε*; ein weiteres Mittel im Dienste der syntaktischen Ordnung stellen die Sprünge dar: *νᾶσον*, *ταχυπετεῖς δρόμους*. Auf der anderen Seite sind diese technischen Mittel auch geeignet, hervorzuheben: man vergleiche z. B.: *μέλψητε*, wo der abschließende Sprung in die tiefere Lage vom Schlußwort auf das Verbum verlegt wird, oder *Ὄλυμπον* mit seiner Diatonik innerhalb der chromatischen (oder enharmonischen) Umgebung.

Beachtlich ist die Bewegung der Melodie überhaupt. Wenn man die Akute verfolgt, welche die Melodiespitzen bilden und gestaltende Elemente sind, so kann man drei Hauptformen feststellen: 1. das Verharren auf gleicher Höhe: so im 3. Abschnitte[1] *Ἦν κλυτὰ* des 1. Hymnus oder im 2. (*Μέλπετε*) des 2. Hymnus, daneben 2. eine recht unregelmäßige Bewegung (Abschnitt *Μελίπνοον* im 2. Hymnus). In der Regel aber läßt sich 3. eine leichte Bewegung der Akzenthöhe feststellen, die natürlich bequem eine syntaktische Gliederung erlaubt, wie z. B. im Beginn des 1. Hymnus: *es d/c es d c.// es es d c c As.// as g es es d/As c es as as g f,/ c es c G.//*

I, 2 *f as g, /c d as g f. /ges f f d d c des, /d g es des, des d(des) /des. /f f* (?) *c des.*

I, 3 *as g as ? as as ?./g as as ? as as g./c des f as as,/g ? ? ? as* (*g*)*./es as ?./a as...*

II, 1 *? f f e e d, /e . . . g e es es f. /f f f ? f e f g es d //*

II, 2 *E ? f e . ., /f f ? d ? , /e h . . . d f f //*

II, 3 *e f e* ⁝ (*e*?) usw.

Es ist ersichtlich, wie die Bögen der Akzentlinie sich dem Satzbau, also zunächst der Interpunktion anpassen, und zwar derart, daß die Akzente in den einzelnen Satzteilen zunächst ansteigen und dann wieder zum Schlusse hin sich senken. Dabei fallen die Spitzen der Melodie zumeist auf die Adjektiva oder Eigennamen, wohl kaum auf die Prädikate; und auch die gelegentlichen Störungen in den Bögen der Akzentlinie, die in einem neuen kleinen Anstieg am Schluß des Satzteiles bestehen, erklären sich durch Einschübe etwa des Prädikates zwischen zusammengehörige Wortgruppen: *αἳ νιφοβόλους πέτρας ναίεθ' ἑλικωνίδας*.

Auf diese grammatisch bedingte und statistisch belegbare Melodieführung möchte ich größeren Wert legen als auf einige Beispiele eindringlicher Deklamation wie *ὁμοῦ δέ νιν Ἄραψ ἀτμὸς ἐς Ὄλυμπον ἀνακίδναται*, wo nach dem süßlichen Opferdunst plötzlich der arabische Wohlgeruch zum Olymp sich erhebt, oder *χερσὶ γλαυκᾶς*, wo man wirklich ein Strahlen verspüren möchte, da solche Ausdeutungen subjektiv sind.

Über diesem sprachmelodischen Aufbau ist natürlich nicht zu übersehen, daß die Musik ihre Eigengesetzlichkeit hat, die freilich meist in den Dienst jenes tritt. Es seien z. B. die Lagenwechsel der Tetrachorde im 1. Abschnitt des 1. Hymnus erwähnt oder die Schlußvorbereitungen. Diese erfolgen in I, 1 durch die

[1] In der Gliederung folge ich Jan, nicht Reinach. Die Bezeichnungen I, 2 oder II, 1 sind danach zu verstehen als 2. Abschnitt der 1., oder 1. Teil der 2. Hymne.

Alteration bei *des'*, in I, 2 durch den dem Schlußton benachbarten Ton *c'*, in II, 1 durch Alteration und die Bewegung *es' d'* — *b'* → *a'*, in II, 10 wieder durch die Hervorhebung des Nachbartones *a'* → *g*. Das sind aber Mittel, die notwendig sind, um überhaupt eine Strophe zusammenfassen zu können. Im ganzen muß man trotz Abert-Sachs diese Melodik als rezitativisch oder wenn man das Wort vermeiden will, als logaödisch[1] bezeichnen.

Die Tetrachorde und die Tonalität: Die Frage der Tetrachorde und der Tonalität dünkt mir das schwierigste Problem bei diesen Hymnen. Freilich, Jan sagt: „harmoniam doriam esse nemo non videt". Und mit der gleichen Selbstverständlichkeit sprechen Abert oder Sachs[2] von der dorischen Tonart bei diesen Hymnen. Leider unterlassen sie zu sagen, woran sie mit solcher Sicherheit die dorische Art erkennen.

Woran dann aber kann man sie erkennen? Woran erkennt man die Mese? Ist sie der häufigste Ton? (Sachs sucht die Tetrachordik bei der Helios-Hymne darzustellen, indem er von der Mese anscheinend als dem häufigsten Ton ausgeht[3]). Oder ist sie der Schlußton? Oder doch die Quart oder Quint des Schlußtones? In der Tat scheint der Schlußton die Hypate oder in den Hypo-Tonarten ihr Ergänzungston zu sein; aber dies ist noch zu beweisen und zudem fehlt wiederholt der Schlußton. Und was stellen die Tetrachorde dar? Sind sie ein Gerüst, also eine funktionelle Angelegenheit, oder bestimmen sie den Ambitus der Tonbewegung, sind sie etwas Melodisches, sind also die Nomoi eine Fortentwicklung der Tetrachorde?

Die delphischen Hymnen mögen in dieser Richtung untersucht werden, wobei ich zumeist aber den stark chromatisch oder enharmonisch gestalteten 2. Teil der 1. Hymne übergehe.

Die häufigsten Töne: Jan gibt *c'* als Mese an, bzw. *d'* für die Teile II, 1. 9. 10 und II, 4. 7, für die übrigen Teile von II: *e'*. Die Verteilung der Töne ist in I, 1: *c'* 26, *es'* 19, *as* 12, *g'* 9, *g* 5 usw.; das ist also keineswegs eine außerordentliche Bevorzung des *c'*. In II, 1 kommt *f'* 19mal, *e'* 17mal, *d'* 16mal, *b'* neunmal, *es'* fünfmal, *g'* fünfmal und *a'* dreimal vor. Hier wäre also *f'* der häufigste Ton, und es stünde hier also schlimm um eine dorische Mese. In II, 2 ist *d'*, in II, 3 dann einmal *e'* der meist benutzte Ton. Man kann indessen einwenden, daß das einfache Abzählen zu primitiv ist.

Wie steht es aber mit den akzenttragenden Tönen? In I, 1 tritt *c'* siebenmal als Akzentton auf, *es'* dagegen achtmal, *d'* viermal usw., und gar in II, 1 *d'* nur einmal, während *f'* achtmal, *e'* viermal, *es'* dreimal, *g'* zweimal akzenttragender Ton ist; in II, 2 überwiegt ebenfalls *f'* als Akzentton, wie es überhaupt in der ganzen 2. Hymne mit Ausnahme der Teile II, 4. 7 und II, 9 (?) dominiert. In II, 4. 7 tritt *es'*, in II, 9 anscheinend *b'* in den Vordergrund.

Von hier aus ergibt sich also bestimmt keine Stütze der dorischen These: *es'* in I, 1 weist auf lydisch hin; desgleichen *f'* in II.

Was Anfangs- und Schlußtöne betrifft, so sind die Melodien leider gerade an den Anfängen und Schlüssen sehr oft defekt.

In I, 1 kommt *es'* zweimal als Binnenanfang, einmal *es* als Binnenschluß und einmal *g* als Hauptschluß vor.

g wäre also als dorische Hypate denkbar; *es'* dagegen weist wiederum auf lydisch hin.

In I, 2 tritt *h'* als Schlußton auf; dieses *h* kann unmöglich ein Ton sein, der mit irgendeiner Mese quartisch oder quintisch verwandt ist als Hypate oder als Proslambonemenos. Man muß also annehmen, daß der Schluß nicht immer funktionell gebunden ist. Allerdings versuchen Abert und Sachs, teils den Ort des Schlusses zu entwerten, indem sie den Teil I, 2 nicht hier

---

[1] Damit will ich nicht so sehr der Tanzverwendung der Musik widersprechen, als vielmehr der Bezeichnung als „melismatischer Gesang" bei Abert.

[2] Abert, a. a. O. S. 65.

[3] Sachs: Musik des Altertums, S. 60. Die anderen Töne werden als „seltener" bezeichnet.

enden lassen wollen — dagegen ist zu sagen, daß dieser Schluß immerhin wohl vorbereitet ist —, teils wollen sie das *h'* durch *es'*, d. h. bei den griechischen Tonzeichen O durch *Θ* ersetzen. Das ist aber unmöglich, da hier wie an all den anderen Stellen, wo Abert diesen Tausch vornimmt, irrsinnige Verfehlungen gegen die Akzentregel entstehen würden[1]. (Im übrigen würde ein solches *es'* höchstens wieder eine lydische These stützen.)

In II, 1 tritt als Binnenanfang *f'* auf, sonst sind in diesem Teilabschnitt keine Anfänge oder Schlüsse erhalten; wieder also ein Hinweis in lydischer Richtung. Im weiteren Verlauf ist das Bild aber überraschend klar: Es treten nur auf als Anfangstöne *e, a', e'* je zweimal, daneben als Binnenbeginn einmal *c'* (oberhalb eines Halbtones); ferner als Schlußtöne: *e* dreimal, sowie einmal als Binnenschluß, *e'* zweimal und *a'* als Schluß der Hymne; das sind nun eindeutig dorische Töne.

Der Ambitus umfaßt in I, 1: *as' es*, also drei volle lydische Tetrachorde, oder vier dorische imperfekt, unvollständig; in I, 2: *as' as*, also zwei lydische; in I, 3 soweit feststellbar *as' g*, d. h. eine Oktave und einen Halbton: rechnet man von oben nach unten, so ergibt das zwei lydische Tetrachorde nebst (3.) Halbton; von unten nach oben dagegen zwei dorische nebst (3.) Halbton. In II, 1 erstreckt sich die Melodie von *g'–a'*, in II, 2, 3, 5, 6, 8 von *f'–e*; in II, 4 von *g'–a'*, in II, 10 von *f'–g*. II, 7 und 9 mögen infolge des defekten Zustandes außer Betracht bleiben; die Übereinstimmungen der übrigen Teile geben eine hinreichende Wahrscheinlichkeit, daß die Lücken der Überlieferung keine Überschreitungen des angenommenen Ambitus enthalten: *f'–e* stellt den gleichen Fall dar, der uns in I, 3 begegnet war: entweder handelt es sich um zwei dorische Tetrachorde nebst einer Sekunde oberhalb der Oktave, oder um zwei lydische mit unterem (3.) Halbton. II, 4: *g'–a'* aber zerfällt nur in *g' es' d'* + *d' b' a'*. *f'–g* ist entsprechend zu zerlegen in: *f'e'* + *d'c' b'a'* + *g* (nebst *es'd'*) oder aber: *f'e' d' c'* (nebst *es' d' c' b'*) + *b'a' g*. *g'–a'* (II, 1) aber kann zerfallen in: *g' es' d'* (neben *f'e'*) + *d' b'a'* oder aber: (*b''a''*) *g' f' es'* + *f'e' d'* (*c'*) *b'* + *b'a'*.

Die Melodiebewegung: Die Melodie bewegt sich in I, 1 recht deutlich in den Gruppen: *as'g' es', es' as, as es*; das sind lydische Gebilde: *es' d' c'* (*b'*) *as* ist ein quintisch erweiterter Tetrachord, von dem noch zu sprechen ist. *f' des'* als alterierter Bestandteil ist bei der glatten Linie *as' as* nicht eindeutig zu fixieren: *as' g' f' es' des'* ist denkbar neben *f' des' c'*.

II, 1: Die Melodiebewegung ist stellenweise bereits mit der Ambitusgliederung gegeben; sie ist nicht mehr so vorwiegend lydisch gefärbt; neben die lydische Gruppe *f' e' d' b'* in II, 1 oder *f'e' d' c'* in II, 2 treten Gruppen mit dorischem Kleinambitus, in II, 1—3 noch undeutlich, sehr ausgeprägt aber in II, 4: *g' es' d'* neben *e'* + *d' b' a'*; II, 5 ist bis auf die Schlußsprünge sehr unklar: *f'e' c'h'* ist nicht zu deuten. II, 10 bevorzugt zumeist lydische Wendungen: *f' e' d' b'* oder *es' d' b'*, erst zum Schluß die dorische Wendung: *d' b'a'* + *g*. Von den Sprüngen der Melodie ist in I, 1 *c' es* nicht zu deuten; *as' es'* dagegen ist lydisch; der letzte *c' g* dagegen dorisch; lydisch ist *es' as* in I, 2, *f' c'* in I, 2 vielleicht dorisch.

Die auftretenden Oktavsprünge, zunächst in I, 3, dann weiter wiederholt in II, sind dagegen stets dorisch. Die Quinte *f' b'* in II, 1 + 10 ist lydisch, die Quinte *h'e* in II, 2, *e' a'* in II, 4 dorisch, die Quarte *a'' e'* in II, 3, *d' a'* in II dorisch.

Ehe ich all diese Beobachtungen zusammenfasse und bewerte, möchte ich nun noch der Chromatik und Enharmonik einen Blick zuwenden, d. h. also zunächst dem Abschnitt I, 2. Sein tetrachordischer Aufbau ist: *as' g' f' es' des' c'* oder aber *as' g' f' es' des' c'* (*b'*) *as*. Neben den dorischen Tetrachordrest (*c'' b''*) *as g* tritt die Alteration (*b'' as'*) *ges' f* und neben die Diatonik *es' des' c'* die Chromatik *es' ♭des' c*. Aber an Stelle des lydischen Tetrachordes *des' c' b' as* tritt ein neues

[1] Abert, a. a. O., S. 64. Wider Abert spricht auch der Umstand, daß sicheres *Θ* nie in Nachbarschaft der enharmonischen Töne vorkommt, sondern nur im Tetrachord: *Ɑ Ʊ Θ* oder *Θ·I Y*. Dies entspricht dem, was bei dem Euripideschor (und auch sonst) über die Tonverbindungen der enharmonischen Töne festzustellen ist.

Gebilde: *des′ c′* ♯*b′ as*. Dieses ♯*b* oder *h* ist ein „leiterfremder“ Ton; es deswegen zu beseitigen, geht ebensowenig an, wie eine Tilgung um des Schlusses willen statthaft ist. Es stellt eine neue Chromatik dar, die antidorisch, also lydisch gebaut ist. Die Frage, ob ♭*es′ des′ c* oder ♭♭*es* ♭*des c* zu lesen, ob Chromatik oder Enharmonik vorliegt, möchte ich also zugunsten der Chromatik entscheiden, einesteils aus dem Gesichtspunkte heraus, dieses *h* oder ♯*b* zu erklären, in Übereinstimmung mit Jan, wenn ich auch das zweite chromatische Pyknon in anderer Richtung lese als das erste, d. h. also nicht wie Jan ♭*es′ des′ c′* und *des′ c′* ♯*b′*, sondern (*f*) ♭*es′ des′ c′* und *des′ c′* ♯*b′* (*as*), weil nur so der Zusammenhang mit *as* gewahrt bleibt und nur so — eben mittels dieses *as* — ein Tetrachord vorliegt. Andernteils kann die doppelte Schreibung des „*d*“ (*K* und *I* in der griechischen Vokalschrift) nicht wundernehmen: für uns bedeutet doch z. B. *eses* auch etwas anderes als *d*. Daher möchte ich auch die Schreibweise ♭*es* für den chromatischen Ton neben dem diatonischen vorschlagen. Überdies ist vielleicht auch sangesmäßig eine Verquickung von Enharmonik und Chromatik ♭♭*es′* ♭*des′ c′* ♯*b′* nicht durchführbar; und gegen eine These, daß ♭♭*es′* mit dem *des′* des Pyknon *des′ c′* ♯*b′* zusammenfalle, sträube ich mich: *es′*, ♭*es′* und ♭♭*es′* hat man gewiß nur als Varianten empfunden. Hier soll die doppelte Schreibung, die folgerichtig in dem oben angedeuteten Sinne durchgeführt wird, ein Wegweiser sein.

Was unseren tonalen Zusammenhang betrifft, so ist also ein lydisches Pyknon neben einem dorischen festzustellen.

Im Abschnitt I, 3 deutet sich die Chromatik ♭*b″ as′ g* ohne weiteres im dorischen Sinne; trotzdem wird noch auf sie zurückzukommen sein.

Die 2. Hymne enthält im wesentlichen nur Alterationen durch Verlagerung der Tetrachorde, sei es innerhalb eines Absatzes vermittels der Synemmenon, sei es von Abschnitt zu Abschnitt. Sie gehören natürlich nicht im antiken Sinne zur Chromatik. Das Pyknon ♭*c b′ a′* in den Abschnitten II, 4 und 7 ist dorisch zu verstehen.

Tonalität und Akzentgesetz: Noch einen Punkt habe ich zu erwähnen, der scheinbar mit der tonalen Frage gar nichts zu tun hat: die Verletzung des Akzentgesetzes bei den Tönen *as′* in Abschnitt I, 3 oder *f′* in den Abschnitten II 2, 5, d. h. also in den Abschnitten, wo *f′* den höchsten Ton darstellt.

Diese Verletzung läßt sich so deuten, daß *as′* (oder *f′* in II) als Nete gewertet, empfunden wurde, als Ton, über den hinaus man nicht gehen kann; d. h. also: nicht die Senkung unterbleibt — ich wüßte nicht, warum sie unterbleiben sollte — sondern der Aufstieg über die Nete erscheint als unmöglich, bis dann in I, 3 beim besonderen Höhepunkt der Ton *as′* nicht mehr als lydische Nete, sondern

dorisch gedeutet und im chromatischen Pyknon durch $\flat''$ übersteigert wird. Die Verwendung des Chromas, d. h. einer Halbtonüberhöhung, ist dabei entweder noch ein Zugeständnis an den Standpunkt, daß man sich an der oberen Grenze des statthaften Ambitus befindet, oder ein Mittel, eindeutig die dorische Tonart klarzustellen[1].

Zusammenfassung: Ich hoffe, daß die bisherige Analyse den Leser nicht verdrossen hat. Ein klares eindeutiges Ergebnis, etwa eine Bestätigung des Janschen Dorisch mit der Sicherheit des „Nemo non videbit" würde als Gewinn der Analyse wohl willkommen sein. Doch widersprechen sich die einzelnen Feststellungen; manches ließ sich mit größerer Wahrscheinlichkeit, anderes immerhin ohne Anstoß lydisch oder aber auch dorisch deuten. So ist also ein solches eindeutiges Ergebnis nicht zu erreichen. Gleichwohl hoffe ich, daß man einen Weg findet, der dem bunten Tatbestand gerecht wird.

Man wird festhalten, daß die Momente, die konstruktiver Art sind, dorisch sind. Dazu gehören die Anfangs- und Schlußtöne der hauptsächlichen Absätze in II, aber auch in I, wo der 1. Abschnitt dorisch schließt, während es vielleicht zweifelhaft ist, ob bei *ἀναμέλπεται* ein zweiter Abschnitt schließt[2]. Dazu gehört die Chromatik, die dorisch ist mit Ausnahme eines einzigen Pyknons, das infolge seiner Lage — verklammert mit einem dorischen — nicht primär sein kann. Dazu gehören ferner die Oktavsprünge, die in II so zahlreich auftreten — aber in I keinen anderen Sinn haben können — und die nur als Bewegung von einem Hauptton zum anderen zu deuten sind.

Vielleicht gehört dazu auch die Verwendung und Einführung der Alteration. Die Momente dagegen, die die Melodik betreffen, so vor allem der Ambitus, die Herausbildung der melodischen Tetrachorde, sind lydisch.

Dieser Gegensatz ist allem Anscheine nach beabsichtigt[3] und keineswegs unwahrscheinlich. Beispielsweise findet sich im Dorischen der Kirchentonarten ein „Nomos", eine Gepflogenheit, den dorischen Charakter durch die Quinte *cg* kürzere oder längere Zeit zu verdecken. (Von modernen, aber nicht nomosmäßigen Gepflogenheiten, die Tonalität zeitweise zu verschleiern, zu schweigen.) Die Absicht oder gar den Nomoscharakter möchte ich aus einer gewissen Regelmäßigkeit des Verfahrens erkennen: Der Beginn ist zumeist lydisch, wenn wir von den ersten nicht erhaltenen Tönen der Hymne auch absehen müssen; die weitere Entwicklung läßt das Dorische dann hervortreten. Wenn dann I, 1 dorisch geschlossen, wenn

---

[1] Und nur ein chromatischer Ton ist an dieser Stelle eindeutig dorisch; ein diatonischer wäre mehrdeutig gewesen. Ähnlich konnte im Abschnitte vorher nur ein lydisches Pyknon die Sicherheit des dorischen einigermaßen aufheben.

[2] Vgl. Abert, S. 65.

[3] Man wende nicht ein, der Ambitus sei etwas Unwesentliches. Er ist belanglos für die nachmittelalterliche Musik, in der die harmonischen Funktionen die Tonart bestimmen. In der einstimmigen mittelalterlichen Musik ist er bereits wesentlich für die Unterscheidung von plagalen und authentischen Tonarten. Und man darf annehmen, daß vor dem Mittelalter die Rolle des Ambitus noch wichtiger war, daß also wahrscheinlich die Spannung zwischen Ambitus und konstruktiver Tonart in den delphischen Hymnen mit Bewußtsein erlebt wurde als etwas „Ethisches".

I, 2 dorisch alteriert hat, folgen dann neue lydische Momente: das lydische Pyknon, das aber die Struktur nicht ändern kann; die Betonung des oberen lydischen Ambitus durch Verletzung der Akzentregel, der dann doch mittels der dorischen Chromatik überschritten wird. Die 2. Hymne zeigt besonders deutlich das Wesen dieser lydischen Überspielung des dorischen Gerüstes: *f′e′* oder *f′e′*. Wenn die

↓ ↓↓

→*e* *b′a′*

→

Akzente die lydischen (oberen) Grenztöne der kleinen Sekunde betonen, also sich über die dorische Nete erheben, so senkt sich die Stimme dann bis zur Mese oder Hypate in einer Art Parallelogramm, über die Quinte *e′ a′* oder Oktave *e′ e*, wobei dann schließlich die Sekunde *b′ a′* die anfängliche höhere Sekunde *f′e′* wieder aufnimmt. Ob man dabei, was die Benennung angeht, den melodischen Gebilden den Namen „lydisch" versagt, ist eine Frage zweiten Ranges; ich möchte nicht so weit gehen. Daß man das konstruktive Element als das wichtigere betrachtet, scheint mir aber gegeben zu sein.

Indes könnte man behaupten: das Dorische ist die Nationaltonart, die übrigen Tonarten sind fremd gewesen, dann gräzisiert worden und stellen nur Abarten des Dorischen dar, wie ja auch das Enharmonische oder Chromatische nur Abarten melischer Art sind und nur am Dorischen entwickelt werden können; hier liegt die lydische Abart vor. Hiergegen ist aber zu erwähnen, daß in II die dorischen Tetrachorde — nach dem lydischen Beginn — zweifelsfrei auftreten.

Es bleibt noch die Frage, welche der dorischen Tonarten auftreten.

I, 1: *c′* scheint also tatsächlich Mese zu sein, so daß wir die dorische Grundtonart vor uns hätten. Die Hypate bildet den Schluß.

I, 2: neben die Tetrachorde (*c″*) *as′ g′* und *f′ es′ des′ c′* tritt *b″ ges′ f′*, neben *f′ des′ c′* und *c′ as* (*g*): *g′ es′ d′*: beides an sich in der üblichen Weise, daß die Tetrachorde diezeugmenon und hyperbolaion nebeneinander bestehen können. Die erste Gruppe weist auf *f′* als Mese hin, die zweite auf *c′*: So hat bereits Gevaert[1] zu deuten versucht. Daß *c′* überwiegt, ergibt sich aus dem Zusammenhang. Ob man dem Vorgang den Namen einer Modulation zubilligt oder dem *f′* den Titel einer Mese abspricht, ist wiederum ein zweitrangige Frage. Tatsache bleibt, daß also Alterationen oder Modulationen in der Richtung des Quartenzirkels die Tonart komplizieren können.

I, 3: Die Oktave *g′–g* läßt an *c′* als Mese denken; wiederum aber wird ihre Herrschaft bedroht — durch eine Verlagerung des Interesses infolge des Chromas *♭b as g*; dann herrscht hier die hypodorische Tonart. Der geschilderte musikalische Verlauf läßt aber diese Modulation oder Verlagerung als vorübergehend und nicht konstitutiv erkennen.

Auch im 2. Hymnus bestehen Unklarheiten. Jan nimmt als Mese für II, 1, II, 9 und II, 10 *d′* an, für den Rest *a′*.

In II, 1 treten auf die Tetrachorde *f′e′*, *d′ b′a′*, *es′ d′*; in II, 2, 3, 5, 6, 8: *f′e′*, *c′h′*, (*a′*)*e*; in II, 4, 7: *g′ e′s d′*, *d′ b′a′*, in II, 9: *h″*, *a″ f′e′*, *d′* und in II, 10: *f′e′*, *g′ es′d′*, *d′ b′a′*, *a′g* (*e*). Es gibt

[1] Gevaert, a. a. O., S. 405.

keinen Endton oder Anfangston eines dorischen Tetrachords, der allen Teilen gemeinsam wäre. Allerdings sind manche Teile recht defekt, doch die vorhandenen Bruchstücke lassen es unwahrscheinlich erscheinen, daß in II, 2 oder 3 der Ton *a'* eine Rolle spielt; erst in II, 6 ist er zu einiger Bedeutung gelangt.
Ebenso erscheint in II, 9 das *d'* zunächst als zu unwesentlich, als daß es den Anspruch, Mese zu sein, erheben könnte.

Wir müssen wieder genauer fragen: Woran erkennt man die Mese? Die Mese ist eng verbunden mit der Alteration. Ob dies freilich auch für das Hypo- oder Hyperdorische gilt, ist nicht unbedingt sicher. Wenn ja, so würden der Ambitus und nicht konstruktive Eigentümlichkeiten die Tonarten des dorischen Tetrachords scheiden. Aber wie dem auch sei: hier wechselt doch der Ausgangspunkt der Alteration. Die Oktavsprünge? Sie hängen an *e'* oder lasten auf *e*, d. h. sie bewegen sich zwischen Tönen, die nur Tetrachord-Endtöne (Hypate oder Nete) sein können.

Bei diesen Modulationen, wie immer sie zu benennen sind, läßt sich aber eine musikalische Entwicklung nicht verkennen: Der Oktavbau *f'e'*→*e* weicht, indem als entscheidendes Glied sich der Quartaufbau *b' a'*:*e* einschiebt, dem Aufbau *f'e'*→*b'a'*+*es'd'*→*b'a'*. Dabei bestehen noch die Zwischenentwicklungen: *e' h' e* weicht *e' a' e* (vgl. das Hervortreten der Quinte *e' a'* in II, 6); man beachte ferner das Auftreten von *e' h'* vor *d' a'*. Soweit ist dieser Schluß *a'* also der Zielpunkt des Gesamtwerkes. Dieses *a'* kann aber nicht Mese sein; denn weder tritt es (im Schlußabsatz) als solche auf: das *g* wird nur beilaufig berührt (vielleicht um annähernd oder vollständig im Ambitus eine Oktave zu erreichen, also als melodischer Proslambanomenos), außerdem widerspricht die Alteration in den Tetrachord *g' f' es' d'* wahrscheinlich einer solchen Funktion. *a'* ist also Hypate, *d'* die Mese, deren Funktion allerdings erst zum Schluß hin unumstritten ist. Es handelt sich also um ein Mixolydisch *g'f'es'd'* / *d' c' b' a'* / *g* mit Alteration *a''g'f'e'* (I, 1. 10), das wahrscheinlich ins Dorische moduliert *b'' a'' g' f' e' d' c' b' a'* (II, 9), ins Dorische mit der Mese *a' f' e' e' d' c' h' a' g f e* (II, 2, 3, 5, 6), sowie vielleicht das Mixolydische der gleichen Mese *f' e' d' c' b' a' a' g f e* (II, 4, 7).

Mit der Haupttonart, dem Mixolydischen der Mese *d'*, beginnt die Hymne; doch ist die Tonart lydisch verkleidet. Die zwei nächsten Abschnitte stellen den dorischen Grundcharakter klar, aber sie modulieren nach dem Dorischen der Mese *a'*, ohne jedoch diese Mese hervortreten zu lassen. Abschnitt 4 moduliert zurück (mittels Alteration) nach dem Mixolydischen der Mese *a'*. Rückfall ins Dorische, mit stärkerer Hervorkehrung der Mese *a'*. Neue Modulationen in das Mixolydische der Mese *a'* und neuer Rückfall, dann das Dorische der Mese *d'* und zuletzt, indem die höhere Lage gewahrt wird, aber die Quartverwandtschaft der Schlußtöne gewonnen wird, eine Alteration zum Mixolydischen der Mese *d'*. Die Haupttonart des Schlußabschnittes II, 10 findet also ihre Tetrachorde vorbereitet in den Abschnitten II, 1, 4 und 7; ihre Mese im Abschnitt II, 1 und 9[1].

Wesen der Tonalität der delphischen Hymnen: Die Tonarten sind wesentlich konstruktive Gebilde. Die Schlüsse, auf die hin die Werke komponiert werden, geben die klarste Auskunft über sie. Mannigfache Modulationen gestalten das tonale Bild verwickelt, sodaß die Mese oder doch die Mese der Haupttonart oft ganz zurücktritt. Auch der Ambitus bestimmt nicht eindeutig die Tonart, vielmehr entstehen gerade durch Ambitusumgestaltungen neben den tonalen Modulationen auch „melodische Modulationen". Die Abweichungen von der Norm führen auf dem Gebiete der „tonalen" Modulation und Alteration zu mehrfacher Alteration, auf dem der „melodischen" zu leiterfremder Chromatik. Diese Umstände sind wohl als Stilelemente einer Spätzeit zu deuten.

---

[1] Jans Auffassung erscheint also gerechtfertigt, und auch seine Einteilung ist klarer als die Reinachs, der die Abschnitte 3 und 4, 6 und 7 zusammenzieht, aber 9 und 10 nicht vereinen kann.

Die Rolle des Proslambanomenos ist in den melodischen Tetrachorden wahrscheinlich nicht unbeachtlich (wobei ich ihm im Falle der Normaltonarten die Mese gleichsetze): Er übernimmt die Funktion der Hypate (oder Paramese). Es tritt also nicht in I, 1 der Tetrachord *es' d' c' b'* auf, sondern unter völliger Vermeidung des *b'*: *es' d' c' as*; ähnlich in II, 1: *f'e' d' b'* statt *f' e' d' c'*. In den mehr tonal gehaltenen Teilen von II kann man den Widerstreit zwischen *e' h'/e* und *e'/a' e* beobachten; auch diese Stellen bezeugen, daß die Quarten der Tetrachorde zu Quinten erweitert werden können. Daß diese Rolle aber nicht ins tonale Gefüge eingreift, ist am Schluß von II, 10 deutlich sichtbar; hier hat der Proslambanomenos nur eine sehr nebensächliche Rolle. Im anderen Falle würde ja ein Hypodorisch entstehen.

Die Pentatonik ist in den unteren Tetrachorden stärker ausgeprägt als in den oberen. Dies ergibt sich aus der Melodieführung; die Melodie bewegt sich wesentlich im oberen Tetrachord, vor allem um die kleine Sekunde oberhalb der Mese oder Paramese. Die Pentatonik entsteht durch Ausfall eines Tetrachordtones; im Sinne einer echten Pentatonik läge es, wenn ein solcher Ton ausfiele, der eine Halbtonstufe entfernt vom nächsten Skalenton ist. Es würden auf diese Weise echt pentatonische Kleinterzsprünge entstehen. Dies ist hier aber nicht der Fall. Statt dessen fällt ein Ton des Großterzpyknons aus, so daß eine Scheinpentatonik mit Großterzsprüngen entsteht. Daneben ergibt sich noch eine Pseudopentatonik infolge der Chromatik (oder Enharmonik), indem eine große Sekunde erweitert wird zur Klein- (oder Groß-) Terz (vor allem I, 2: *des' c' ♯b as*). Daß die Melodie durch diese Terzen, die nicht etwa gemieden, sondern geradezu gesucht werden und meist dem Halbtone gegenüberstehen: *es d b*, *des c ♯b as*, eine besondere Eigenart gewinnt, ergibt sich ohne weiteres. Durch Hinzutritt der Sekunde zwischen Paramese und Mese (oder also Hypate und Proslambanomenos) zum Terzsprung kann sich dann diese Großterz erweitern zum Tritonus: II, 1: *fe (d c) b*.

Fragt man nach dem Verhältnis zwischen dem pentatonischen Element und dem tetrachordischen Aufbau, so scheint es, daß aus der Pentatonik weder die Quinten- oder Quartenbeziehungen, die bei der Schlußbildung, aber auch sonst festzustellen sind, noch die melodischen Bewegungen um den Endton der Tetrachorde, die vielmehr gerade die Halbtöne in den Vordergrund stellen, zu erklären sind. Man muß vielmehr neben einem Sinn für die Pentatonik einen Sinn für den Halbton und für die Quarte oder Quinte annehmen, der dann als das kräftigere Element die Pentatonik in seinem Sinne gestaltet[1].

Eine Rolle spielt aber doch die Pentatonik bei der tonartlichen Ordnung: sie hilft bei der Alteration: Der Anfangston der alterierenden Tetrachorde ist der Ton, der in der scheinpentatonischen Skala ausfällt. Sowie er erklingt, ist die Basis

[1] Dieser Befund entspricht der Darstellung von Marius Schneider und J. W. Schottländer: Über die Anwendung der Tonalitätskreistheorie auf die Musik der orientalischen Hochkulturen und der Antike (Zeitsch. f. vergl. Musikwiss. 1935). Unsere „Scheinpentatonik" stellt das Ergebnis des asiatischen Einflusses dar; eine Bereicherung der melodischen Möglichkeiten, aber keine Umgestaltung der tonalen Grundlagen.

für den Wechsel gegeben. Recht deutlich ist dies in I, 1 oder II, 3/4; und in I, 2 findet der wiederholte Wechsel stets unter Vermittlung des gemeinsamen Tones *f*, der bei stärkerer Ausprägung der Pentatonik fehlen würde, statt:

as g (f) es d c b as

ges f (es) des c $b^{\#}$ *as.*

Es bleibt noch nachzutragen, welche Beziehungen zwischen der Sprachmelodik und den Tetrachorden besteht. Wir sahen, daß die Akzente die dorischen Tetrachorde meist um den Halbton überragen, also die Spitzen von „lydischen" Tetrachorden bilden. Das Wortende dagegen ist weit stärker an die konstruktiven Tetrachorde gebunden.

Auch hier möge eine Statistik erläutern. Es schließen, diesmal unter Einbeziehung der mit Gravis endenden Worte, in I, 1 auf *c'* (der Mese) acht, in *es'* und *as*[1] (den Grenztönen bei der lydischen Leiter) je sechs Worte, auf *g* und *es* je zwei, auf *g'*, *f'*, *d'*, *des'* je ein Wort. In II insgesamt (aber ohne 8 und 9): *d'* 27, *e'* 21, *b'* 16, *a'* 13, *f'* zehn usw.

Im einzelnen schließen in II

im Abschnitt	auf *g'*	auf *f'*	auf *e'*	auf *es'*	auf *d'*	auf *c'*	auf *h' b'*	auf *a'*	auf *g*	auf *e*
1	1	6	5	2	6 (Mese)		4			
4				3	2		3	3 (M.)		
7					2		2	4 (M.)	1	
10		—!	4	2	5 (Mese)		7	4		
	1	6	9	7	**15**	—!	16	11	1	
2		1	3 } Nete		6	4				3
3		1	3		1	1				1
5		2	3		4	4	2	1		2
6		—!	3		1			1		1
		4	12		12	9	2	2		7
insges.	1	10	21!	7	**27!**	9	18	13	1	7 Worte[2].

So wiederholt sich beim Worte im kleinen der Vorgang innerhalb der Kompositionen: Die Schlüsse auf den konstruktiven Tönen bringen die Entspannung, die Akzente der Worte (oder der Sätze) die Spannung.

Ein kurzer Rückblick zeigt, daß das Akzentgesetz sehr streng, und daß die Ausnahmen bewußt, bestimmten Gründen gehorchend, angewandt werden. Der Ambitus ist wesentlich, er ist aber nicht identisch mit der Tonart. Die Tonalität ist als konstruktive Grundlage der Melodien und vor allem von den Schlüssen her zu erfassen, sie wird aber melodisch verschleiert; ja, die melodischen „Tetrachorde" führen zu einem sekundären Pyknon. Neben dem Wortakzent ist eine Satzmelodie als Reihe von Melodiebögen fetszustellen; eine eigentliche Architektonik der Melodie ist aber nicht zu erwarten, da der Text nicht versisch aufgebaut ist.

Weitere Punkte werden in einem Gesamtrückblick hervorgehoben werden.

[1] Die Terzfolge *es' c' as*, die sich hier ergibt, ist tonal belanglos; sie ist nur eine Folge der melodischen „lydischen" Überlagerung.

[2] Im übrigen ergibt sich aus der Tabelle, daß nicht jeder Ton an jeder Stelle für das Wortende geeignet war.

Nemesishymne, Helioshymne des Mesomedes und Musenhymne

Vergleicht man diese Hymnen[1] mit den vorher untersuchten Gesängen, so zeigen sich leicht große Unterschiede.

Akzentregel und Melodiegestaltung. Dies gilt bereits von der Akzentregel: der Circumflex wird mit einfacher Note wiedergegeben, also genau so wie die anderen Akzente. Auch Akut und Gravis werden anders behandelt als zuvor. Wenn Reinach[2] dagegen behauptet, es ließe sich keine Spur mehr aufdecken von der Akzentregel, und zwar, weil der tonische Akzent begonnen habe, sich in einen Intensitätsakzent umzuwandeln, so würde weder die Begründung ausreichen, noch entspräche die Behauptung den Tatsachen.

Die Akzentregel hat allem Anscheine nach an Schärfe verloren. Die Akutsilbe trägt nicht mehr so ausschließlich die höchste Note des Wortes, aber sie ist — mit Ausnahmen — nicht tiefer als die nachfolgenden Silben. Crusius' negative Formulierung, über die wir bei den beiden vorherigen Hymnen hinausgehen konnten, trifft hier zu. Die Ausnahmen konzentrieren sich aber auf den Beginn und Schluß der Verse, wo also eigene musikalische Faktoren in Kraft treten und für diese Stellen die Akzentregel außer Kraft setzen. Diese Ausnahmen bedeuten also keine geschichtliche Entwicklung, sondern sie sind formal bedingt: die delphischen Hymnen waren nicht in Verse gegliedert. Jetzt haben wir es mit Versen zu tun; und es ist leicht begreiflich, daß die Versanfänge und -schlüsse eigene melodische Formen bedingen.

Dabei lassen sich als Ausnahmen in der Musenhymne nur das erste Wort und allenfalls *σοφὰ* finden, in der Helioshymne fünf Fälle beim 1. Wort der Verse: *σοὶ*, *ἀκτῖνα*, *ποταμοὶ*, *τίκτουσιν*, *γλαυκὰ*, deutlich dadurch veranlaßt, daß die Melodie zu Anfang der Verse ansteigt (von 19 erhaltenen Versen beginnen nur vier absteigend — drei davon mit Akut, einer mit Gravis auf der ersten Silbe; zwei verharren auf der Tonhöhe, einer davon mit Akut beginnend), zwei Fälle beim letzten: *οὐρανοῦ*, *εὐμενὴς*, der erste wohl veranlaßt durch das Streben zum Abstieg am Versende, während der zweite unmittelbar vor dem Schluß diesen Abstieg vermeiden will, und nur vier innerhalb der Verse: *ὃς* (*ἄντυγα*), *ἀγαλλόμενος*, *πυρὸς*, *αἰὲν*, wobei bei *ἄντυγα* wenigstens die dem Akut unmittelbar folgende Silbe tiefer als die Akzentsilbe ist. Freilich sechs der erwähnten Ausnahmefälle fallen auf den Gravis. Und wenn auf der anderen Seite erwähnt wurde, daß die Regel für den Akut nicht mehr lautet, daß nach ihm die Melodie sich senkt, daß also das Kennzeichen des gravisbetonten Wortes, die gleichbleibende Tonhöhe, diesem genommen ist, so würde von hier aus trotz der Beobachtung gewisser Regeln ein Verwischen der Unterschiede der Akzente zu vermuten sein, das aber noch nicht identisch mit einem exspiratorischen Akzent zu sein braucht, sondern nur ein Vorstoß dazu sein kann.

Deutlicher zeigt folgende Übersicht, wieweit die Akzentregel tatsächlich herrscht: Von 47 Akutsilben liegen 31 höher als die nachfolgende Silbe, 14 sind mit ihr gleichhoch (von ihnen liegen fünf am Versschluß) und zwei sind tiefer als sie (davon eine am Anfang). Umgekehrt sind von 15 Gravissilben (Barytona) fünf tiefer als die folgende Silbe (vier bzw. mit Einschluß von *ποταμοὶ* und *γλαυκὰ*), sechs ihr gleichhoch und nur vier höher, von denen aber eine am Zeilenanfang steht.

Die Verhältnisziffern lauten also beim Akut 31 : (14—5) : (2—1) und beim Gravis (4—1):6:5. Bei der Nemesishymne lauten die Verhältnisziffern beim Akut 27: (12—2): (6—1 [Anfang] — 2 [1. Zeile] — 2 [Schluß]); beim Gravis (2—2 [Anfang]): 6 : 8. In ähnlicher Weise darf man den Einleitungsvers der Nemesishymne als Ganzes sich erklären. Die Akzente unterscheiden sich also wesentlich, aber nicht mehr restlos.

Daß der Wortakzent, von diesen Stellen, wo Musikalisch-Formales vorherrscht abgesehen, aktive gestaltende Bedeutung hat, ergibt der Vergleich mehrerer

---

[1] Zitiert nach Jan (= Reinach). Bei der Musenhymne scheint mir Reinach zuverlässiger als Sachs.

[2] A. a. O., S. 68 u. 61. Auch Crusius schwankt zwischen den Annahmen fehlerhafter Überlieferung oder größerer Freiheiten.

Verse des gleichen Melodietypus, etwa (in Jans Zählung) der Verse 9, 18, 12, 20, 15 der Helioshymne oder der 2. und 3. Strophe der Nemesishymne.

Verändert ist auch der Aufbau der Melodie in den neuen Hymnen. Maßgebend ist nicht mehr die Syntax, sondern das Versgefüge, also das metrisch-musikalische Element.

Man beachte, wie in der Nemesishymne sich die Strophen folgen: die drei ersten sind klar zu erkennen, aus je vier Versen zu vier Metren zusammengesetzt: Die 1. Strophe mit den Versschlüssen *c' c' g' c'*, die 2. und 3.: *g c' d' c'*. Die Verwandtschaft zwischen der 2. und 3. Strophe ist ersichtlich. Ob der nächste Vers dieser Strophengruppe als Schlußvers zuzurechnen ist, läßt sich schwer entscheiden. Der Text selber würde es nahelegen, da nachfolgend der Anruf „Sei gnädig" beginnt. Reinach läßt sich von ihm bestimmen, und setzt nach diesem Vers vor den Anruf die Hauptzäsur. Beachtlich aber ist es, daß dieser Vers auf der Paramese[1] (oder darf man sagen: Sekunde?) schließt (die bisher dem vorletzten Vers der Strophe vorbehalten war). Dieser Schluß würde dann dem Vollschluß so gegenüberstehen wie in den delphischen Hymnen teils die Alterationen und Modulationen, teils Sekundvorbereitungen den Vollschlüssen. Beachtlich ist auch, daß an dieser Stelle der Schluß des Verses auf gleicher Höhe verharrt (ähnlich wie beim 4., 8., 10. und 12. Vers). Und trotzdem hatte der 12. Vers „regelrecht" auf der Mese geschlossen. Man wird also hier ein Strophenenjambement anzunehmen haben.

Einen Strophenaufbau gibt auch die Melodie der Helioshymne kund. Sehr deutlich spricht für ihn die Schlußwiederholung. Die Hymne könnte man, soweit sie erhalten ist, in drei Strophen aus fünf, neun und fünf Tetrametern zerlegen; vor allem spricht dafür die melodische Gleichheit des 3., 12. und 16. Tetrameters bzw. bei Jan des 9., 18. und 22. Verses, der den Schluß der Strophen vorbereitet. Die Versschlüsse lauten: *a' c' e'*: *d' a'*/*c' a'*, *c' e'*, *a'*, *a' e'*: *e' e'*/*c' e'*: *a'*, *e' a'*. Ähnliches gilt auch von der Musenhymne. Die Versschlüsse lauten hier: *a' c'*: *d' a'*/*a' g*: *c' c'*: *a'*. Hier werden allerdings die Verse mehr durch ihre Metrik miteinander in Beziehung gesetzt.

Die Melodieführung — soweit nicht doch auf den Akzent Rücksicht genommen wird — kennzeichnet sich vor allem durch folgende Umstände: Die Töne werden oft wiederholt. Freilich lassen sich auch in den delphischen Hymnen Tonwiederholungen feststellen; aber sie erfolgen doch nicht mit der Regelmäßigkeit wie hier. Das mag zum Teil am Metrum liegen; dort päonischer „$^5/_8$"-Rhythmus ohne festliegenden Schwerpunkt; hier anapästischer $^4/_8$-Takt mit regelmäßiger Wiederkehr der Länge, die zu einer Art Schwerpunkt wird. Entsprechend haben die beiden Kürzen häufig unter sich den gleichen Ton. Sie lassen sich als Neben- und Zwischentöne auffassen und fast unbeschadet der Melodie weglassen, was bei den delphischen Hymnen undenkbar wäre.

Vielleicht wird man behaupten, daß diese rhythmische Deutung falsch ist, daß vielmehr die veränderte Behandlung von Akut (und Gravis) notwendig zu anderer Melodiegestalt führen müsse. Wenn aber hier ganze Zeilen auf einer Tonhöhe verharren, so läßt sich ein anderer Gestaltungswille nicht verkennen; dort, bei den delphischen Hymnen, wird „rezitativisch", textgebunden komponiert, hier wird melodische Wirkung erstrebt.

---

[1] Ich folge zunächst der tonalen Fixierung von Sachs usw.

Aber man kann noch positiver formulieren: Die Melodiehöhe kann in der Helioshymne unverändert bleiben, wenn der Akut (oder Circumflex) auf „gut betonte“ Silben fällt, um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen.

	♪	♪	♩	♪	♪	♩	♪ ♪	♩. ♪	♩
Auf die Silbe fallen Akzente	◡	◡	—	◡	◡	—	◡ ◡	—	—
vor gleichhoher Silbe:	1	1	5![1]	2	—	2		4! 1	

Die Fälle, wo der Akut auf die 2. Kürze fällt, ohne durch einen höheren Ton charakterisiert zu sein, sind also verschwindend gering. Bei den übrigen Fällen gleichbleibender Tonhöhe aber stellt sich somit ein mit der Akzentregel konkurrierendes Gesaltungsprinzip heraus. Man darf also sagen, daß das Akzentgesetz sich an sich nur wenig verändert hat, daß es aber durch die „konstruktive“ Melodiegestaltung beeinträchtigt wird. (Im übrigen war uns ein Anklang an diese konstruktive Gestaltung bereits bei dem trochäischen Schlußteil des 2. delphischen Liedes begegnet; er ist dort zweifellos mit Absicht der Schlußwirkung und des Ethos wegen erstrebt.)

Die starke Anhäufung der Fälle auf der 1. und 3. Länge berechtigt uns, diese Stellen als wesentlich zu betrachten, und es ist daher vielleicht doch irgendwie berechtigt, sie durch Taktstriche auszuzeichnen. Aber das führt in das Gebiet der Rhythmik, die hier nicht beprochen werden soll.

Nicht ganz belanglos ist es übrigens, auch noch den letzten Ausnahmen vom Akzentgesetz nachzugehen: *ὅς* scheint mit Hochton versehen zu sein als Subjekt, oder *πυρὸς* des Anschlusses an *ἀμβρότου* wegen: das sind syntaktische Gründe; bei *ἀγαλλόμενος* scheint man aber das *d'* einem tieferen Tone vorgezogen zu haben aus einem Grunde, der sich aus der Rolle der Terz ergibt[2].

Beachtlich sind ferner die Bewegungen vom Ton der ersten Länge zum Schlußton der Zeilen: Es überweigt die Prim, daneben kommt im Nemesishymnus noch die untere Quart (*c' g* oder *d' a'*) in Frage; im Helioshymnus, dem die untere Quart fehlt, da er, im mittelalterlichen Sinne gesprochen, „authentisch“ gebaut ist, treten neben der Prim noch Sekund, Terz und obere Quint auf.

Schon die Bevorzugung der Prim bringt es mit sich, daß eine gewisse Symmetrie im Bau der einzelnen Verse entsteht: Meist entsprechen sich die Bewegung von der Hebung des 1. Anapästs zu der des 2. und die vom 2. Anapäst zum 3., seltener die vom 1. zum 2. und die vom 3. zum 4., z. B. indem die Ausweichungen nach oben und unten sich entsprechen oder aber, wenn die Melodie etwa um eine Quinte herabsteigt, in gleicher Richtung sich folgen. Meist erfolgt ferner im 1. Anapäst die Vorwärtsbewegung, während häufig der weitere Vers entsprechend der vorangegangenen Ausführung auf der erreichten Tonhöhe verharrt. Da die Bewegung der Helioshymne aufwärts gerichtet ist, so ist auch die des 1. Anapästs ansteigend (etwa in zwei Drittel aller Verse), wodurch sich dann auch die häufigen Verstöße wider die Akzentregel gerade an dieser Stelle erklären.

Bestand schon in den delphischen Hymnen ein Unterschied zwischen dem theoretischen, d. h. konstruktiven Aufbau und der melodischen Gruppierung, so geht der Unterschied zwischen theoretischem Modus und Melodie hier so weit, daß der Modus nicht einmal die Konstruktion bildet. Und damit kommen wir zu einem Unterschiede, der nicht formbedingt sein kann, sondern grundsätzlich, entwicklungsgeschichtlich zwei Stile trennt!

Die Tonalität. Sachs zufolge liegt beim Helios- und Musenhymnus die mixolydische Tonart vor, während er beim Nemesishymnus bald die hypophrygische, bald die phrygische Tonart vorschlägt. Überdies benutzt Sachs die Helioshymne[3], um an ihr die Anwendung des tetrachordischen Systems darzustellen. Ich muß aber grundsätzlich widersprechen, d. h. nicht bloß, was die Richtigkeit

---

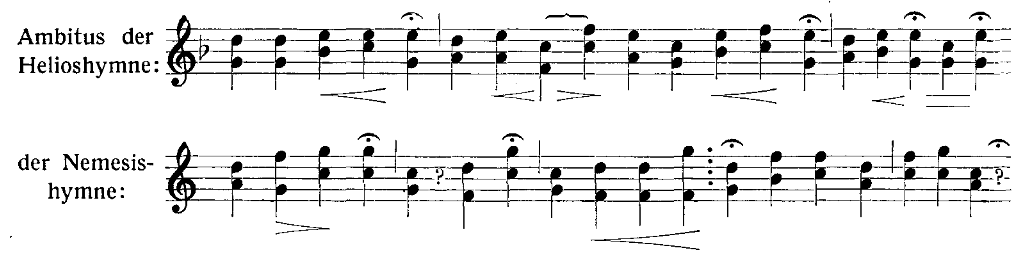
[1] Dabei sind einbegriffen ein Circumflex und zwei Gravis, denen Akute folgen.

[2] Siehe weiter unten. [3] Musik des Altertums. S. 60.

der Berechnung, sondern was ihre Statthaftigkeit betrifft. Die Richtigkeit der Rechnung: In der unvollständig erhaltenen Nemesishymne ist *c'* höchstwahrscheinlich der Schlußton; danach sind folgende Tetrachorde möglich: *g' f' e' d'* und *c' b' a' g*. Wenn also *c'* Schlußton ist, so wäre nach dem Befunde der Delphihymnen *g'* Mese; der Gesang stände also in der hypophrygischen Tonart — mit stark verschobenem Ambitus. Ähnlich steht es um die Helioshymne. Dem Schlußton *a'* und den Tetrachorden [*a''*] *f' e'*, *d' c' b' a'*, *a' g f* [*e*] entspräche die Mese *d* und die dorische Tonart — wiederum mit stark verschobenem Ambitus.

Aber das alles ist meines Erachtens belanglos gegenüber der Frage, was denn hier eigentlich tetrachordisch ist, welche Rolle denn die Mese spielt, d. h. ob es sich wirklich um eine echte Mese handelt. Beginnen wir mit der Frage nach dem Ambitus.

Der Ambitus der Helioshymne ist lydisch; dies kann nicht verwundern, sondern erinnert an die delphischen Gesänge. Während diesen aber die Verseinteilung abging und daher eine weitere Untersuchung des Ambitus unterblieb, ergibt sich hier bei den Versen doch Einiges, das vielleicht dem Leser erwähnt werden darf: viermal kommt die Sext als Versambitus vor, fünfmal die Quint, neunmal die Quart, einmal die Terz; die Sext aber dreimal als Strophenschluß und einmal als eine Art Halbschluß; hierdurch ist der Umfang einer Sext als Besonderheit geklärt. Ähnliches gilt von der Nemesishymne: einmal kommt die Oktave als Versambitus vor, einmal die Septime, dreimal die Sext, je sechsmal Quint und Quart, einmal die Terz. Die Septime liegt beim 2. Vers vor, eine Sext tritt als Vorschlußvers der 2. Strophe auf, die übrigen großen Tonumfänge fallen in die 3. Strophe, d. h. den Mittelpunkt der Hymne, und zwar die Oktave als Schlußvers. Auch hier ist also ersichtlich, daß die Quart oder ihre Erweiterung, die Quinte, die Norm darstellen. Und daß man den „Höhepunkt" oder den Abschluß der Kompositionen nicht bloß durch die Steigerung der Tonhöhe, sondern auch durch die Erweiterung des Ambitus erreichen will. In diesem Sinne sind auch in der Helioshymne die lydischen Tetrachorde *f' c'* in der 2. Strophe (nebst der Ergänzung *c' f*) zu verstehen: als Ausweitungen des Ambitus zum Umfang einer Oktave (wenn auch auf zwei Verse verteilt).



Im übrigen scheinen die Versambitus in ihrer Folge wohl gesetzt zu sein: Die Strophen der Helioshymne beginnen mit dem Ambitus *d'g* oder *d'a'* und schließen mit dem Ambitus *e' b'*, der sich zu *e' g* erweitert hat. Ebenso ist in der Nemesishymne die Höherverlagerung im Ablauf einer jeden Strophe deutlich sichtbar — in einen (erweiterten) phrygischen Tetrachord.

Obwohl die Musenhymne die Sext als Ambitus bevorzugt, wird man die Vorherrschaft des Quart- und Quintambitus in den (übrigen) Mesomedeshymnen nicht als Zufälligkeit betrachten dürfen, sondern als Nachwirkung einer früheren Zeit, als Nachleben des tetrachordischen Systems.

Die bevorzugten Töne. Sachs, der die Helioshymne analysiert, erklärt, daß die Töne *g* und *f'* nur Nebentöne seien, daß aber auch *e'* hinter *d'* zurücktrete. Gewiß, da *a'* zweifellos Zielton ist, so kann ihm nach mathematischer Berechnung nur *d'* als Tetrachordende oder -anfang entsprechen. Aber ist *d'* tatsächlich bevorzugt? Die Akzente verteilen sich nach folgendem Schema:

	Akut	Circumflex	Gravis	insgesamt
f'	2	—	1	3
e'	13	2	3	18
d'	14	1	1	16
c'	9	1	5	15
b'	5	1	2	8
a'	4	2	2	8
g	—	—	1	1

So ist also dieses *d'* keineswegs besonders bevorzugt. Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der Schlußtöne. Sie verteilen sich folgendermaßen: sechsmal *e'*, einmal *d'*, fünfmal *c'*, siebenmal *e'*: Dieses *d'* ist also offensichtlich als Schlußton kaum vertreten und kann auch von hier aus kaum Ansprüche auf den Titel der Mese erheben.

Die Terz dagegen gehört mit zu den bevorzugten Tönen.

Mit dieser Bevorzugung der Terz läßt sich das vorübergehende Auftreten der Terz in den delphischen Hymnen nicht vergleichen. Dort war die Terzfolge dadurch entstanden, daß um die dorische Mese sich ein lydischer, quintisch erweiterter Tetrachord lagerte: *c' b' as' g* + *es' d' c'* (*b'*) *as*. Hier lagert die Terzfolge sich unmittelbar auf die Mese *a'* auf: *a' c' e'* — wobei das *e'* als oberer Proslambanomenos noch verständlich wäre; in den delphischen Melodien aber war die eigentliche Terz der Tetrachorde (von unten nach oben gerechnet, wie hier bei der Mesomedeshymne) völlig unterdrückt.

Ähnliches gilt vom Nemesishymnus: Die Melodie steigt in drei Versen über die Terz zur Quinte auf.

Untetrachordisch ist ferner in der Nemesishymne die Verwendung des *d'*. Dieser Ton, der bisweilen als Zeilenschluß auftritt, ist nicht als unteres Ende des phrygischen Tetrachordes *g'f'e'd'* zu deuten, was dem Theoretiker naheliegen könnte; vielmehr tritt er stets als höchster Ton der jeweiligen Verse auf, er entspricht also dem *b'*; beide Töne stellen die Nachbarnoten des *c'* dar. Dem Terzaufstieg *c' e' g'* entspricht überdies der Abstieg *f' d' c'*; dagegen ist eine Vorliebe für eine Verbindung des *g'* mit diesem *d'* nicht festzustellen. Eher könnte man den unteren Tetrachord *c' h' a' g* sich wirksam deuten. Aber das Vorhergesagte läßt hier auch die Möglichkeit offen, daß es sich um die Quarte *c' g* als das Gegenstück zur aufwärtsgerichteten Quinte *c' g'* (oder Quarte *d' g'* ??) handelt.

Die Rolle der Terz beschränkt sich aber nicht auf die Schlußtöne bei der Helioshymne oder den Melodieanstieg bei der Nemesishymne:

In der Helioshymne z. B. gestalten die Töne *c'* und *e'* die Melodie anders als die Töne *b' d' f'*: Bei *c'* und *e'* überwiegen weit die Fälle, wo sich die Melodie nicht senkt; bei den Tönen *b' d' f'* dagegen senkt sich die Melodie stets. Auch dies läßt sich nicht von der Tetrachordik her erklären, sondern nur von einem Terzaufbau. In der Nemesishymne bestehen, entsprechend der plagalen Tendenz der Tonalität, über die noch zu reden ist, etwas veränderte, doch verwandte Unterschiede: Die Prim bevorzugt das Verharren des Tones, die Terz und die Quint den Abstieg zur Prim oder Terz, während die Sekunde oder Quarte in ähnlicher Weise mit sich oder der Untersekunde verbunden sind (bevor die Melodie schließlich zur Prim zurückkehrt) vgl. z. B.: *βίου ῥοπά*, *θύγατερ*, *ἄστατον ἀστιβῆ* und so fort. Auch diese Rolle der Töne möchte ich statistisch noch weiter festlegen: Ich bringe zwei Tabellen, die zeigen sollen, wie sich die Töne auf einige Stellen des Metrums verteilen:

Nemesishymne:

	1	2		3	4
	◡◡	—	◡◡ — ◡◡	◡̄◡	—
g'	2	2		—	1
f'	2	2		2	—
e'	2	1		—	—
d'	2	—		4	3
c'	4	10		9	11
b'	2	1		3	1
a'	—	1		—	
g	2	2		—	2
f	3	—		—	
d. h. also insgesamt *c'*, *g'*, *g*:	8	14 (!)		9	14 (!)
insgesamt *d'*, *b'*:	4	1 (!)		7 (!)	4

Es ergibt sich also, wie an den mit 2 und 4 bezeichneten Stellen des Metrums die „Finalis" sich häuft; es ergibt sich ein verteilter Beginn zu 1. Und wenn man berücksichtigt, daß sieben der neun *c'* bei 3 nur eine Vorwegnahme des Versschlußtones sind, daß drei von ihnen auf die Strophenschlüsse: Vers 4, 8, 12 fallen, daß umgekehrt zwei der *d*-Schlüsse auf Vorschlußverse der Strophen, also Vers 7 und 11 fallen sowie der letzte auf den Mittel- und Wendepunkt der Hymne, also eine Art Halbschluß darstellt, so ergibt sich noch eine Verschärfung der melodischen Spannung zwischen 3 und 4 und der Rolle der Töne *c'*, *g'*, *g* bzw. *d'* und *b'*.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei der Musenhymne, am deutlichsten, wenn man — den Rhythmus der Sachsschen Übertragung zugrundelegend — die ungleichmäßigen Verse in folgender Weise zusammenfaßt:

| *καλλιό-* | *πεια σο-* | *φὰ* | *Μου-* | *σῶν* | *προκα-* | *θαγέτε* | *τερ-* | *πνῶν* |

	1	2		3		4		5
	◡	—	◡	—	◡	—	◡	—
e'	1	3		—		—		—
d'	—	1		1		—		1
c'	3	1		1		3		3
b'	—	—		2		1		—
a'	2	2		1		2		4
g	1	—		2		2		1
f	1	1		1		1		—
also *a'* + *c'* + *e'*:	6	6		2		5		7!
und *d'* + *b'* + *g* + *f*:	2	2		6!		4		2

Auch hier ließe sich der Gegensatz zwischen 4 und 5 noch klarerstellen durch die gleichen Erwägungen wie zuvor.

Neben der Ordnung der Töne in Schlußtöne nebst Schlußverwandten und Vorschlußtöne ergibt sich auch eine Ordnung des Metrums, eine Ordnung, die, wenn sie auch nicht unbedingt im taktmäßigen Sinne zu verstehen ist, sich aber doch wohl von der klassischen Metrik bedeutend entfernt haben dürfte.

Zu diesen Unterschieden von der Tonalität der delphischen Hymnen kommen noch andere. Es fehlt die Chromatik (oder Enharmonik). Das ist nicht belanglos, sondern geht vielmehr mit dem Auftreten der Terz Hand in Hand. Eines schließt das Andere aus, sowohl was das Tonmaterial, als auch was die Ordnung der Töne betrifft. Die Chromatik oder Enharmonik wird ermöglicht durch die Herabstimmung des „Terztones"; dieser herabgestimmte Ton kann aber nur im Verband der übrigen Pyknontöne auftreten; ein „Terzsprung" von ihm zu einem höheren Ton scheint unmöglich oder unbeliebt gewesen zu sein. Die Töne eines chromatischen, damit aber auch eines diatonischen Pyknons können nur einander gleichgeordnet sein, abgesehen von der natürlichen Vorherrschaft des tiefsten Pyknontones, des Zieltones (so daß also notwendig auch die Rhythmik des chromatischen Zeitalters anders gewesen sein muß als die der Mesomedeshymnen).

Ferner ist aber die Halbtonstufe *ba* oder *fe*, vorher von höchster Wichtigkeit, Charakteristikum und Lebensquell der Tetrachorde, zur Nebensache geworden. *Außerdem hängt die Melodie nicht mehr an den höchsten Tönen der Lieder.* Damit sei nicht nur gesagt, daß die Melodie nicht so ausschließlich in der oberen Tonlage sich bewegt — das könnte zur Not mit den veränderten Tonarten erklärt werden — es ist vielmehr die ganz veränderte Rolle des Schlußtones zu beachten. Kam er in den früheren Liedern eigentlich erst im Abschluß zur Geltung dank melodischer Sprünge auf Grund von konstruktiven Beziehungen, so tritt er hier von vornherein in den Vordergrund. Von ihm aus bewegt sich die Melodie in der Musenhymne mittels Quintsprung in die Höhe, zu ihm kehrt sie immer wieder zurück.

Ferner ist noch zu bemerken, daß die Melodie sich nicht mehr vorzugsweise abwärts bewegt. Am deutlichsten zeigt dies das Helioslied: Die Melodie bewegt sich einmal eine Quart, dreimal eine Terz, zweimal ein Sekunde abwärts, dagegen aufwärts einmal eine Quarte, achtmal eine Terz, zweimal eine Sekunde.

Ein Vergleich mit den delphischen Hymnen ist schwer, weil dort der versische Bau fehlt. Wenn man aber bedenkt, daß dort das, was vor dem Akzent steht, unwichtiger sein dürfte, als das, was ihm nachfolgt — in dem Verhalten zum Nachfolgenden unterscheiden sich ja Gravis und Akut — wenn man beobachtet, daß fast durchweg die Worte oder zusammengehörigen Wortgruppen tiefer schließen als sie beginnen, so ist der Unterschied handgreiflich.

Dies gilt nun nicht so von der Nemesishymne, die, wenn ich das Wort noch einmal gebrauchen darf, in „plagaler" Tonart steht: in den Teilen oberhalb der Finalis überwiegt die fallende Bewegung, in den Teilen unterhalb der Finalis die steigende, und zwar gilt dies sowohl für die ersten Anapäste wie die Tetrameter insgesamt. Und gerade diese Abhängigkeit der Bewegungsrichtung vom Bau der Tonart

beweist, daß es sich nicht um zufällige Beobachtungen handeln kann. So scheint mir also die Frage durchaus berechtigt, ob man hier von „plagalem“ Phrygisch oder Hypophrygisch, von „authentischem“ Dorisch oder noch von Dorisch schlechthin in altem Sinne reden darf, und ich halte es für unangebracht, wenn gerade an Hand dieser Melodien das antike Tonartensystem erörtert wird.

Auch die Frage Ambitus und Tonalität bedarf noch eines kurzen Rückblickes. An sich spricht die starke Verlagerung des melodischen Ambitus gegenüber der Tetrachordoktave nicht gegen die dorische oder hypophrygische Tonart. Die Dreiteilung der Tonarten, also z. B. die Gruppierung: Dorisch, Hypodorisch, Mixolydisch hat nur einen Sinn, wenn die Tonarten grundsätzlich verschieden sind:

e d c h â g f e, *d c b a â g f (e) d* und *e (d) c b a â g f e* (oder *h (a) g f e ê d c h*).

Eine Veränderung des Ambitus, wie wir ihn bislang durch die melodischen Tetrachorde beobachten konnten, kann leicht Hypodorisch und Mixolydisch im Ambitus gleichgestalten. Theoretisch wäre also nichts dagegen einzuwenden, daß das Hypophrygische der Nemesishymne eigentlich den Ambitus des Phrygischen hat.

Man sieht, wie anders diese Hymnen des Mesomedes und die Musenhymne gebaut sind gegenüber den delphischen, und wie dadurch veränderte Fragenstellungen entstehen. Die Unterschiede waren in zwei Gruppen zu gliedern: Die einen entstanden aus der Form heraus: gleitende Rhythmik — Versbau; Herrschaft des Sprachakzentes — Wetteifer mit dem architektonischen Willen des Verses; die anderen aus der musikgeschichtlichen Zeit heraus: Tetrachordik — Stufenbau, Abwärtsbewegung — authentische oder plagale Bewegung, die Möglichkeit der Chromatik — Wertordnung der Töne. Und letzthin ist es nicht unwahrscheinlich, daß die architektonische Gliederung noch von dieser tonalen Entwicklung begünstigt wurde.

Das Seikiloslied

Die Akzentregel wird hinsichtlich des Circumflexes besser gewahrt als in den Mesomedeshymnen, wenn auch nicht ausnahmslos der Circumflex durch zwei Töne wiedergegeben wird. Ein Verharren in der Tonhöhe nach dem Akut findet sich nicht; auch führt der Akut die Melodie stets höher als die vorangegangenen Töne. Die Akzentregel gilt also für den Akut in voller Strenge. Die Anfangsstörung *Ὅσον* der phrygischen Tonart wird nicht verwundern; im übrigen dürften bei den defekten Anfängen der delphischen Hymnen auch dort Anfangsstörungen vorhanden gewesen sein. Der Gravis wird dagegen mehr nach Art der späten Hymnen vertont: In *σὺ λυποῦ* ist *σὺ* dem Akzent von *λυποῦ* in der Höhe gleichgestellt, d. h. über die Silbe *λυ-* hinweg.
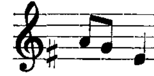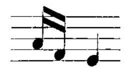
Die Tetrachorde sind nicht sehr ausgeprägt. Die Anfangsquinte, wie überhaupt das Vorwiegen des *a* vor *h* (*e d cis h* / *a*), läßt sich allerdings erklären aus dem auch bei den delphischen Hymnen beobachteten Bestreben des zum Tetrachord hinzutretenden Ganztones, die Stelle des unteren Tetrachordtones zu usurpieren. Allerdings ist das Ausmaß stärker und stimmt mehr überein mit der Gepflogenheit bei der Nemesishymne, die in der gleichen Tonart steht. Wir dürfen aber diesen Ersatz der Paramese durch die Mese als normal betrachten. Auffälliger ist vielleicht,

daß die Melodie über die Mese hinaus bis zur Lichanos hinabsteigt. Bei den Akzenttönen wird die Nete, die Oktave, entschieden bevorzugt: Man vgl.:

Seikiloslied	Akut	Circumflex	Gravis	Nemesishymne	Akut	Circumflex	Gravis
Nete	4!	1	—	(Mese?)	7	2	2
(Paranete	—	—	1	Halbton <	6	—	—
\Trite	1	—	1		6	1	2
Paramese	—	2	1		8	3	—
Mese	1 (Anfangston)	1	3!	Finalis:	12!	2	8!
(Lichanos	—	—	—	Halbton <	3	2	2
\Parhypate	—	—	—		1	—	1
Hypate	—	—	—		2	1	2

Überhaupt werden, wie die Tabelle klar zeigt, im Seikiloslied die Töne für die verschiedenen Akzente ausgewählt.

Die Melodie hängt wieder an den höchsten Tönen, den Oktavtönen, zu denen der erste Fuß schnell ansteigt; sie hat wieder fallenden Charakter. Und obwohl die Melodie mit der Nemesishymne die Bevorzugung der Mese vor der Paramese teilt, ist sie geeignet, das echte Phrygisch gegenüber dem „Plagalis“ zu charakterisieren (vgl. obige Gegenüberstellung): die Hypate tritt erst als Schlußton auf; es fehlt jeder Akzent unterhalb der Mese, es fehlt jede Aufwärtsbewegung in der unteren Quarte, die überhaupt eigentlich erst ganz am Schluß auftritt. Nicht ohne Bedeutung für die Melodie scheint mir der Halbtonschritt *cis d* zu sein; immerhin ist die Melodie zu kurz, um hier fundierte Folgerungen zu ziehen. Die Terz tritt zwar oft auf, aber es ist ja nicht die Terz der Paramese, sondern jene Terz, die durch die Erweiterung des Tetrachords naturgemäß sich einstellen muß. Im übrigen bewegt sich die Melodie auffallend häufig in Terzen, die fast ebenso stark vertreten sind wie die Sekundschritte, so daß durch diesen melodischen Tatbestand leicht ein falsches tonales Bild entstehen kann.

Der Aufbau verdient beachtet zu werden: Zwei Verse bringen Lichanosschlüsse, der vierte den Schluß auf der Hypate. Die Schlüsse folgen sich nahezu schrittweise: *d' h'*, *cis' a'*, *h' g*, *a' fis*, *g e*; aber diese Folge wird abgewandelt in *d* (*h*), *h g*, *cis a h g*, *a fis e*. In den Wiedergaben von Sachs wird an beiden Stellen[1] diese Abwandlung infolge eines Schreibfehlers arg zerstört; Reinach beschädigt sie seinerseits durch seinen merkwürdigen Rhythmus: statt des normalen  entsprechend usw., bringt er den befremdenden Rhythmus:  einem, wie mir scheint, modernen Takt zuliebe.

(Wird fortgesetzt)

[1] Vgl. Musik des Altertums S. 79, Musik der Antike S. 18.

Im Jahre 1940 gedruckte musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. Helmut Boese, Die Klarinette als Soloinstrument in der Musik der Mannheimer Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Bläserkonzerte. — Kurt Dolinski, Die Anfänge der musikalischen Fachpresse in Deutschland. Geschichtliche Grundlagen. — Ernesto Epstein, Der französische Einfluß auf die deutsche Klaviersuite im 17. Jahrhundert. — Albert Jakobik, Die assoziative Harmonik in den Klavierwerken Claude Debussys. — William Heartt Reese, Grundsätze und Entwicklung der Instrumentation in der vorklassischen und klassischen Sinfonie. — Götz-Dietrich Sasse, Die Mehrstimmigkeit der ars antiqua in Theorie und Praxis. — Franz Wöhlke, Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts.

Erlangen. Hans Kern, Franz Vollrath Buttstedt (1735—1814). Triltsch, Würzburg. — Alfred Kosel, Sebald Heyden (1499—1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit. Triltsch, Würzburg. — Wilhelm Schmidt-Scherf, Beiträge zur Psychologie der Stimmpädagogik. Junker & Dünnhaupt, Berlin.

Frankfurt (M.). Alfred Anders, Untersuchungen über die Allemande als Volksliedtypus des 16. Jahrhunderts. F. W. Kalbfleisch, Gelnhausen.

Freiburg i. Br. Julius Alf, Geschichte und Bedeutung der niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Reinhold Hammerstein, Chr. Fr. D. Schubart. Ein schwäbisch-alemannischer Dichterkomponist der Goethezeit. — Ingeborg Rücker, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500. E. Albert, Univ.-Buchhandlung, Freiburg i. Br.

Gießen. Erwin Völsing, G. F. Händels englische Kirchenmusik. (Schriftenr. d. Staatl. Instituts f. Dtsch. Musikforschg., Heft 6). Kistner & Siegel, Leipzig.

Kiel. Helmuth Wirth, Joseph Haydn als Dramatiker (Kieler Beiträge, Heft 7). Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Köln. Heinrich Lindlar, Hans Pfitzners Klavierlied. Triltsch, Würzburg. — Heinz Herbert Steves, Der Orgelbauer Joachim Wagner (1690—1749) (AFM 1939/1940). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Leipzig. Hella Krückmann, Formungssinn der Kunst am Beispiel der Musik. Widder-Verlag, Leipzig.

München. Annemarie v. Königslöw, Die italienischen Madrigalisten des Trecento. Triltsch, Würzburg. — Lothar Walther, Die Ostinato-Technik in den Chaconne- und Arienformen des 17. und 18. Jahrhunderts (Schriftenr. d. Musikw. Sem. München, Bd. VI). — Friedrich Weber, Harmonischer Aufbau und Stimmführung in den Sonatensätzen der Klaviersonaten Beethovens. (Schriftenr. d. Musikw. Sem. München, Bd. VII).

Rostock. Hans Erdmann, Schulmusik in Mecklenburg-Schwerin von Pestalozzi bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Hinstorff, Rostock.

Habilitationsschriften

Leipzig. Heinrich Husmann, Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Krit. Gesamtausg. (mit Einltg.) (Jahrg. XI d. Publ. älterer Musik). Breitkopf & Härtel, Leipzig 1940. — Albert Wellek, Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke. Grundlegung einer psychologischen Theorie der Musik und Musikgeschichte (20. Stück d. Arbeiten zur Entwicklungspsychologie). C. H. Beck, München 1939.

Nachträge zum Verzeichnis der im Jahre 1939 gedruckten musikwissenschaftlichen Dissertationen[1]

Freiburg i. Br. Hans Bartenstein, Hector Berlioz' Instrumentationskunst und ihre geschichtlichen Grundlagen. Ein Beitrag zur Geschichte des Orchesters. — Wolfgang Erich Häfner, Die Lautenstücke des Denis Gaultier. — Franz Hirtler, Hans Pfitzners „Armer Heinrich" in seiner Stellung zur Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Leipzig. Dietz Degen, Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern. Bärenreiter, Kassel.

---

[1] AfM V, S. 124, 192.

Im Jahre 1940 eingereichte musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. Leopold Conrad, Mozarts Dramaturgie der Oper. — Marlise Hansemann, Der Klavierauszug in Deutschland von den Anfängen bis C. M. v. Weber. — Friedrich Hornburg, Die Musik der Tiv. Ein Beitrag zur Erforschung der Musik Nigeriens. — Albert Protz, Beiträge zur Geschichte der mechanischen Musikinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert. — Kurt Sparwald, Die Entwicklung des Heldentenors in den Werken Richard Wagners von Rienzi bis Lohengrin.

Bonn. W. J. Veith, Die musikalische Struktur des Großherzogtums Luxemburg. — H. J. Dahmen, Das deutsche geistliche Lied in Lothringen.

Breslau. Gerhard Friedrich, Die deutsche und italienische Gestaltung des Falstaffstoffes in der Oper. Ein Beitrag zur Wesenserkenntnis deutschen und italienischen Musikgefühls. — Wolfgang Scholz, Musikgeschichte der Stadt Liegnitz bis etwa zum Jahre 1800. — Walter Siegmund-Schultze, Mozarts Vokal- und Instrumentalmusik in ihren motivisch-thematischen Beziehungen. — Gerhard Troeger, Mussorgsky und Rimsky-Korssakoff, ein Vergleich ihrer Persönlichkeiten, ihrer Kunstanschauungen, ihrer Musik.

Erlangen. Friedrich Ehrlinger, G. F. Händels Orgelkonzerte. — Max Loy, Lortzings „Hans Sachs". — Werner Menke, Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge. — Johannes Schmitt, Die männlichen Stimmcharaktere in den Opern Verdis. — Eva-Maria Schneider, Studien über Stil und Wiedergabe der Klavierwerke Chopins.

Gießen. Hans Walther Guth, Das Erlebnis des Todes in den Liedern von Franz Schubert. — Robert Unger, Die Mehrchörigkeit bei Michael Praetorius und ihre Bedeutung für die Feiergestaltung der Gegenwart.

Göttingen. Walter Blankenburg, Die innere Einheit von Bachs Werk.

Innsbruck. Friedrich Wilhelm Beinroth, Musikgeschichte der Stadt Sondershausen.

Kiel. Konrad Schumann, Tonart und Thema in der Instrumentalmusik der Wiener Klassik.

Köln. Bernhard Martin, Untersuchungen zur Struktur der „Kunst der Fuge" Joh. Seb. Bachs. — Michael Schneider, Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. — Hans Sabel, Maximilian Stadlers weltliche Werke und seine Beziehungen zur Wiener Klassik.

Leipzig. Herbert Pfaff, Nathanael Gottfried Gruner (um 1730—1792) — ein Zeitgenosse Philipp Emanuel Bachs — als Instrumentalkomponist.

Marburg. Paul Müller, Alexander Agricola. Seine Missa „in minen sin". Chansonale Grundlagen und Analyse. — Werner Wegner, Gaspar van Weerbecke. Analyse der Missa „O venus bant".

München. Renate Busse, Die Fuge bei den Romantikern. — Willi Gässler, Die Sinfonien von Franz Xaver Richter (1709—89).

Prag. Kurt Stangl, Christoph Demantius, Lieder 1595 und Farrago 1609.

Wien. Franz Hagenbucher, Die Originalklavierwerke zu zwei und vier Händen von Robert Fuchs. — Konrad Göllner, Die Vokalmusik Norwegens als Grundlage des Schaffens Edvard Griegs. — Karl Schiske, Die Dissonanzverwendung bei Anton Bruckner. — Anton Stalzer, Das Variantenproblem in den Sequenzmelodien. Eine musikwissenschaftliche Studie aus liturgischen Handschriften des Wiener Kulturkreises. — Emmy Swoboda-Funk, Über den „musikalischen Humor" in Smetanas Opernschaffen.

Würzburg. Augustin Scharnagl, Joh. Franz Xaver Sterkel. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Mainfrankens.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Sommersemester 1941

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, CM = Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Berlin. Prof. Dr. G. Schünemann: Geschichte der Klaviermusik I (von den Anfängen bis Bach) (2) — Ü zur Geschichte der Musiktheorie (2).
Prof. Dr. G. Frotscher: Mozart und seine Zeit (2) — Ü zur Aufführungspraxis (2) — Pros (2).
Prof. Dr. W. Danckert: Musikästhetik und Musikpsychologie (2) — Harmonielehre I, II (je 1) — Kontrapunkt (2).
Prof. Dr. E. Schumann: S für Militärmusik (2) — Forschungsarbeiten (Akustik).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik (2) —

Ü zu Arbeiten von Helmholtz und Stumpf (2) — Ü zur Einführung in die musikalischen Grundlagen des Singens (1).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: S: Josquin und seine Zeit. — CM voc. (Chormusik der Renaissance) (2) — Das Wort-Ton-Verhältnis in der evangelischen Kirchenmusik (1) — Ü: Der Choral der Reformationszeit (2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Das neue deutsche Lied (2) — S (2).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Geschichte der Musikinstrumente (1).
Lehrbeauftr. Prof. W. Maler: Handwerks-Ü im harmonischen und linearen Satz (2) — Instrumentenkunde und Instrumentierungsfragen (2).
Lehrbeauftr. A. Bauer: Ü zur Harmonielehre (2) — Bachs Musikalisches Opfer (2) — Die Klavierwerke Chopins (2) — Die Orgelwerke Händels (2).

Breslau. Dr. F. Feldmann: Die großen Musikerpersönlichkeiten der nachromantischen Zeit bis zur Wende des 19. Jahrhunderts II: Die nichtdeutschen Meister (2) — S (2).
Dr. H. Ringmann: CM instr., voc. (je 1½).

Dresden. Technische Hochschule. Dr. G. Pietzsch: Meisterwerke deutschen sinfonischen Schaffens (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die Musikinstrumente in der deutschen Musikgeschichte (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (in Verbindung mit Konzert- und Opernbesuch) (1) — S: Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (2) — CM instr., voc. (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. G. Kempff: Die Hymnen der Alten Kirche und des Mittelalters (2) — Bachs Sprache in seinen Kantaten (2) — Liturgische Ü (Altargesang) (2) — Harmonielehre — Unterricht im Orgel- und Cembalospiel (1) — Akad. Orchester, Akad. Chorverein (je 2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik bis Bach (mit praktischen Beispielen) (2) — Frühgeschichte der Oper (1) — S: Instrumentalmusik des Barock (2) — Pros: Musikalische Quellenkunde — CM instr. (2).
Prof. Dr. F. Gennrich: Sequenzen, Lais und Leiche und ihre Sippe (2) — Kritische Bearbeitung der Melodien des Hugues de Berzé (2).

Freiburg i. Br. Dr. W. Wiora: Grundbegriffe der Musikwissenschaft (2) — Mozart (1) — Ü über niederländische Musik um 1500 (2) — Arbeitsgemeinschaft (mit Dr. Heiske und Dr. Maerker): Das deutsche Volkslied und seine europäische Umwelt — CM I (Musik um 1500, Chor und Instrumente) — CM II (Orchestermusik des 18. Jahrhunderts).
Lehrbeauftr. Dr. R. Merten: Grundfragen der angewandten Musikwissenschaft (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert (von Händel bis Gluck und Mozart) (2) — S: Die großen Niederländer des 15. Jahrhunderts (2) — CM (Historische Chor- und Kammermusik-Ü) (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. S. Temesvary: Harmonielehre, Formenlehre, Kontrapunkt und andere musiktheoretische Fächer (2) — CM (Streichorchester) (2) — Akad. Gesangverein (Oratorienchor) (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Die Musik im Mittelalter II (2) — S: Die Meßkomposition im 15. Jahrhundert (2) — CM: Gemeinsame Ausführung alter Musik, voc. und instr. (2).
Akad. Musikdirektor K. Hogrebe: Liturgisches Singen (1).
Dr. Chr. Mahrenholz: Glocke und Orgel, ihre Geschichte und ihr kirchlicher Brauch (1).

Graz. Prof. Dr. H. Birtner: Heinrich Schütz und seine Zeit (2) — Pros: Ü zur Notenschriftkunde (2) — S: Ü zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — CM voc. (Deutsche Chormusik des 16. und 17. Jahrhunderts) (2) — CM instr. (Deutsche Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts) (2).

Greifswald. Prof. Dr. W. Vetter: Beethoven (2) — S: Beethovens Streichquartette (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. F. Graupner: CM instr., voc. (je 2) — Allgemeine Musiklehre (2) — Partiturspiel, Klavier-, Orgel-, Gesangunterricht (je 1).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Geschichte der deutschen Musik bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts (2) — S (2) — Pros (2).
Prof. Dr. W. Serauky: Allgemeine Operngeschichte II (von Mozart bis Richard Strauß) (2) — Ü: Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I und Choralsatz (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre, Analysen (1) — Musikdiktat (1).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Geschichte der deutschen Musik im Umriß I (1) — Singspiel und Komische Oper (1) — Musikästhetik (1) — Harmonielehre (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik der europäischen Völker seit der Romantik (2) — Ü zum europäischen Volkslied (2) — Pros: Ü (2) — CM (2) — Madrigalchor (2).
Akad. Musikdirektor Prof. Dr. H. M. Poppen: Joh. Seb. Bachs Orgelchoral (1) — Analyse-Ü (1) — Generalbaßspiel (1) — Orgelspiel — Studentenchor mit Bachverein (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Ehmann: J. Haydn und die deutsche Klassik (2) — Einführung in Konzert und Oper (1) — S: Das Streichquartett J. Haydns (2) — Pros: Unsere Musikinstrumente (mit Assistent Dr. Alf) (2) — CM voc., instr. (mit Dr. Alf) (je 2).

Jena. Dozent Dr. O. C. A. zur Nedden: Die Grundlagen der abendländischen Musikgeschichte (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — S: Ü zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. R. Volkmann: Beethoven, Klaviersonaten, vorgespielt und erläutert (2) — Harmonielehre III (Sept-Akkorde) (1).
Lehrbeauftr. Dr. H. Möller: Das deutsche Volkslied in seinen Beziehungen zum Volkslied anderer Länder (1) — Das italienische Volkslied (mit Beispielen) (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Geschichte des Musikbegriffs und der Musikanschauung (3) — W. A. Mozart (1) — S: Ü über Tonsysteme, Tonalität und andere Elemente der Musik — CM instr., voc. (mit Lektor Dr. Gudewill) (je 2).
Dozent Dr. B. Engelke: Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert (1) — Musikalische Paläographie (1).
Lektor Dr. K. Gudewill: Ü zur Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (2) — Ü im Generalbaßspiel und im musikalischen Satz, Gehörbildungs-Ü (je 1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Musik der Niederländer im 15./16. Jahrhundert (3) — S: Lektüre und Interpretation der Harmonica Institutio des Regino von Prüm (2) — Pros: Ü zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts (2 vierzehntäglich).
Prof. Dr. E. Bücken: Die musikalischen Nationalstile des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Stilkundliche Ü: Fuge (2 vierzehntäglich) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten.
Prof. Dr. W. Malsch: Akustische Ü (7).
Prof. Dr. H. Lemacher: Formenlehre: Werke von Haydn und Mozart (1) — Harmonielehre: Alteration (1).
Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Musikverständnis (1).

Königsberg. Prof. Dr. H. Engel: Das deutsche Lied seit Schubert (2) — Der Musiker, Geschichte seines Berufs und Wirkens (1) — S: Verdi (2) — Musikgeschichtliches Repertorium (Musikgeschichtliche Beispiele und Neuausgaben) (1) — Musikpädagogische Ü (1) — Kirchenmusikalische Ü (1 vierzehntäglich) — CM — Chor.

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Klavier und Klaviermusik (2) — Richard Wagner (2) — Pros, Vorkurs: Die Tabulaturen (2) — Pros, Hauptkurs: Zur Geschichte der Fuge (2) — S: Jugendwerk und Eigenstil (2) — CM instr.: Kammermusik um 1800 ($1^1/_2$).
Dozent Dr. H. Husmann: Stilkunde der Musik (2) — CM voc.: Madrigale ($1^1/_2$).
Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre I, II, Kontrapunkt I, II, Generalbaßspiel mit Liedbegleitung, Partiturspiel (je 1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Die Entwicklung der Instrumentalmusik (1) — Geistliche Tonkunst (2) — Das deutsche Lied (1) — Probleme der Harmonik (1) — S: Ü zur Entwicklung der Instrumentalmusik (2) — Chor-Ü: G. F. Händel (2) — CM instr. (18. Jahrhundert) (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Die Wiener Klassiker (2) — Die Musik der Spätgotik (2) — S (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Das ältere deutsche Lied (2) — Ü zur älteren Musikgeschichte I: Methodik (2).
Prof. Dr. K. Huber: Deutsche Musikästhetik seit Kant (2) — Ü zur deutschen Volksmusik (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Das deutsche Kunstlied des Barockzeitalters, mit besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zum Volkslied (2) — Ü (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Europäische Musik zwischen Bach und Beethoven (3) — S: Ausgewählte Arbeiten zur Strukturforschung (Mannheimer, frühklassische Sonate) (2) — Pros: Ü zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert (2) — CM instr., voc. (je 2).

Posen. Prof. Dr. W. Vetter: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Beethoven (1) — S: Beethovens Streichquartette (2).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Die Tonkunst der Deutschen (Wesen, Grundlagen, historische Bedeutung) (2) — Franz Schubert (1) — Pros: Ü zu Schuberts Lied (2) — S: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer (2) — CM (2).
Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre und Kontrapunkt (3).

Rostock. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Franz Schubert (2) — Geschichte der Klaviermusik (1) — Ü zu Schuberts Liedern (2) — CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert (von Beethoven zu Brahms) (1) — S (2) — Harmonielehre I, II (je 2) — Akad. Chor und Orchester (je 2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Mozart in seiner Zeit II (3) — Die weltliche Einstimmigkeit im deutschen Raum bis Adam von Fulda (1) — S (2) — Pros (mit Prof. Dr. Nowak) (2) — CM instr., voc. (mit Prof. Dr. Nowak und Lektor Tschoepe).
Prof. Dr. A. Orel: Die Musik des 15. Jahrhunderts III (1) — Hugo Wolf III (1).
Prof. Dr. R. Haas: Die Oper im 18. Jahrhundert (1) — Ü an Theoretikern (1).
Prof. Dr. L. Nowak: Die Lehre vom Kontrapunkt im 15. Jahrhundert (Tinctor) (1) — Probleme und Methoden musikgeschichtlicher Forschung (2).
Lektor Tschoepe: Harmonielehre III (4) — Kontrapunkt III (4).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner (3) — Musikwissenschaftliche Ü ($1^1/_2$) — CM instr. (1).

Neue Bücher

Fritz Stein,

Max Reger, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam 1939. 4°. 160 S.

In der von Ernst Bücken herausgegebenen Reihe der „Großen Meister der Musik" legt Fritz Stein eine Reger-Biographie vor. Ihren besonderen Charakter hebt Stein selbst hervor, wenn er davon spricht, er habe „mehr ein Erinnerungsbuch" liefern wollen, in der Überzeugung, so „dem Andenken des Meisters am besten zu dienen". Demgegenüber kann die eigentliche Werkbetrachtung nach des Verfassers Auffassung zurücktreten, ja sie muß es, da Regers „Persönlichkeitsstil, seine Gestaltungsprinzipien im einzelnen noch zu wenig erforscht sind". „Jeder große Künstler ist irgendwie auch ein großer Mensch", meint Stein, und so scheint es ein immanentes Ziel seiner Darstellung zu sein, die Größe des so vielfach verkannten Menschen Reger zu erweisen: der Künstler bedarf solcher Apologie weniger. Die Mittel, deren sich der Bericht von der Lebensgeschichte Regers bedient, sind von eindrucksvoller Vielseitigkeit; Kenntnis auch subtiler Einzelheiten und Liebe auch zu den Menschlichkeiten seines Helden verrät sich allerorten. Das Andenken, das Reger bei seinen Schülern und Freunden hinterlassen hat, beweist — und gerade Steins Buch bestätigt es wiederum —, daß niemand ihm nahegekommen ist, ohne innerlich ergriffen zu werden. Und dies, ohne daß es Reger darauf angelegt hätte, eine Partei um sich zu scharen; in ihm lebte vielmehr, jedenfalls nach Überwindung der künstlerischen Entwicklungskrisen, die stille und zugleich feste Überzeugung, das Gute werde sich im Laufe der Zeit gleichsam durch sein eigenes Gewicht, das den Lauf der Welt bestimme, durchsetzen. Vielleicht liegt in solcher vertrauensvollen Gewißheit wirklich noch ein Erbteil der bäuerlichen Ahnen. Mit besonderem Takt behandelt Stein die Wiesbadener Zeit, in die schwere menschliche und seelische Konflikte fallen. Hier bewährt sich des Verfassers Zurückhaltung aufs schönste, hat doch der Leser den Eindruck, der Verfasser sage nicht alles, was er weiß, wohl aber das Notwendige. Die Fülle des Wissens vom Menschen Reger, gewonnen in jahrelangem Umgang, erlaubt solche Biographen-Bescheidenheit, die Liebe zu ihm fordert sie. Besonders eindrucksvoll schildert Stein die letzten Lebensjahre, als Reger, auf der Höhe seines Schaffens, sich aufreibt in Konzert- und anderer äußeren Tätigkeit; seine Kräfte erschöpft, lange bevor sie sich selbst innerlich erschöpft hätten. Dieser Zwiespalt rückt sein Schicksal ins Tragische, und die Darstellung verschweigt nicht, daß im Menschen Reger, trotz aller auch stammesbedingten Liebe zu Humor und Witz und zu derb-kräftiger Lebensauffassung, das Bewußtsein einer tragischen Mission lebendig gewesen ist.

Ein Abschnitt über „Stil und musikgeschichtliche Sendung" leitet die Werkbesprechung ein. Der Verfasser ist der Überzeugung, Reger sei der „Vermittler zwischen altem und neuem Stilwillen", und erkennt seiner Musik also die Fähigkeit der Synthese zu. Sie bewährt sich, so meint er, auch in jenem Ausgleich von polyphonem und harmonischem Gestalten, den Reger erzielt habe. Indem solcherart seine Musik gekennzeichnet wird, erhält sie unversehens Züge des Klassischen — und wir bezweifeln, ob gerade dies des Verfassers Absicht war. Der Historisierungsprozeß in der Musik des 19. Jahrhunderts, der im Schaffen von Brahms deutlich zu beobachten ist, tritt bei Reger, so scheint es uns vielmehr, in ein neues Stadium: er bemächtigt sich nun auch älterer Formen und Techniken. Brahms archaisiert, Reger modernisiert — so etwa könnte man das unterschiedliche Verhältnis zur Vergangenheit charakterisieren. Das überreiche Schaffen Regers und die Zurückhaltung in der Werkbeurteilung, die der Verfasser sich selbst auferlegt, wirken zusammen, daß manches Urteil und manche Kennzeichnung skizzenhaft bleiben; der Leser würde das bedauern, wenn Stein nicht wiederum der gebotenen Beschränkung die besten Seiten dadurch abgewönne, daß er die innere Entwicklung und Läuterung in Regers Musik auf engem Raum besonders eindrucksvoll herausarbeitet. Über den letzten Werken, die Reger geschaffen hat, liegen Klarheit und Sparsamkeit der künstlerischen Aussage wie nie zuvor. Die barocke Häufung der Mittel, die aus der Orgel ein Orchester und aus dem Orchester eine Orgel machen will, löst sich in stiller Abklärung. Stein verzichtet darauf, die müßige Frage nach dem Schicksal der deutschen Musik zu stellen, wenn Reger ein längeres Leben beschieden gewesen wäre; doch drängt sich dem Leser selbst das Empfinden auf, wie sehr sie einer von allen Seiten anerkannten über-

legenen Führung bedurft hätte. An solcher allgemeinen Anerkennung hat es Reger zeit seines Lebens gemangelt, der Stärke der Zustimmung auf der einen Seite entsprachen Ablehnung, ja Feindschaft auf der anderen.

Ein Vierteljahrhundert ist seit Regers Tod vergangen, Werk und Persönlichkeit sind dem Tagesstreit entrückt. Steins Biographie ruft noch einmal das „damals" herauf, zeichnet es liebevoll und eindringlich in Zustimmung und Abwehr; zugleich läßt sie uns einen Blick auf die beginnende Festigung eines Reger-Bildes tun: denn auch Regers Gegenwart, sie ist die unsre nicht mehr. Der spätere Historiker wird bei Stein vielfache Anregung und Belehrung erfahren; nur persönliche Bekanntschaft und Freundschaft konnte so klar herausarbeiten, daß diese Musik in diesem Menschen gelebt hat. Walter Gerstenberg, Rostock

Friedrich Gennrich,

Die Straßburger Schule für Musikwissenschaft. Ein Experiment oder ein Wegweiser? Anregung zur Klärung grundsätzlicher Fragen. Kleine deutsche Musikbücherei Bd. 3. Konrad Triltsch Verlag, Würzburg-Aumühle.

G. umreißt auf den ersten Seiten seine Auffassung von der „Aufgabe der mittelalterlichen Musikforschung". Wir erfahren, daß die mittelalterliche Musik vornehmlich eine „Liedkunst" gewesen ist, deren Notenzeichen „mit unserer heutigen Notenschrift nicht das geringste zu tun haben". G. sieht die Forschungsaufgabe zunächst in der Enträtselung des Textes und der Entzifferung der Notation, dann in der „Beantwortung der Frage nach dem Wann und Wo", sowie in der „Behandlung all der Fragen, die die Musikwissenschaft auch für die neuere Musik zu beantworten hat". Ferner weist G. darauf hin, daß die Maßstäbe der Beurteilung z. B. einer Perotinschen Komposition nicht aus der Betrachtungsweise der „Homophonie eines Beethoven" abgeleitet werden dürfen, denn: „nur das Sichversenken in die Denkmäler der Zeit vermag die Aufklärung zu geben, die schließlich zum Verständnis führen muß." — Als beispielhaft führt G. anschließend die Mittelalterarbeiten an, die nach Coussemaker seit 1872 an der Universität Straßburg entstanden. Er beginnt mit der ausführlichen Würdigung des Mannes, der „mutig in die Fußstapfen Coussemakers trat", des Juden Gustav Jakobsthal. Dann folgt die jüngere Generation in Peter Wagner und Friedrich Ludwig, der 1905 den Straßburger Lehrstuhl erhielt. Zu ihnen gesellt sich Gennrich selbst als Romanist. Die Arbeiten Ludwigs und G.s werden wiedergegeben, und die „Synthese zwischen Musikwissenschaft und romanischer Philologie" als Hauptausweis der von G. als „Straßburger Schule" bezeichneten Mittelalterforschung charakterisiert, auf deren Ergebnissen u. a. die „endgültige Lösung" der Troubadourmelodien-Übertragung durch Beck gelang (siehe dazu Besseler im Athenaion-Handbuch, S. 107). Die jüngere Schülergeneration Anglès, Besseler, Bomm und ihre Arbeiten verzeichnet G. im Zusammenhang mit den nach dem Weltkrieg entstandenen Publikationen Ludwigs und seiner selbst.

Das Andenken Friedrich Ludwigs ist der deutschen Musikwissenschaft unantastbar, seine Leistung als Forscher ging in die Geschichte des Faches als Vorbild und Gleichnis von höchstem Rang ein. Was er denen bedeutet hat, die dem Menschen als Schüler und Freunde nahe sein konnten, hat Besseler in seinem Nachruf ausgesprochen (siehe ZfM. XIII, S. 83ff.). G. mag überzeugt sein, daß Ludwigs „Gründlichkeit, Zuverlässigkeit, Sachlichkeit und Verabscheuung jeder Phrase" ein verpflichtendes Vermächtnis an die deutsche Musikwissenschaft bleiben wird. Um so mehr ist man erstaunt, an der Darstellung G.s etwas wahrzunehmen, was zumindest als hartnäckige Einseitigkeit bezeichnet werden muß. Zunächst verleitet ihn der Primat der Ausschließlichkeit seiner „Schule" zu verschobener und ungerechtfertigter Beurteilung der Abertschen Mittelalterarbeiten („kümmerlich zusammengesucht") und verfärbt insgesamt die Darstellung der Straßburger Forschungen mit einer intransigenten Polemik, die im zweiten Teil des Büchleins noch unverhüllter zum Ausdruck kommt. Bleibt man zunächst bei den ersten zwanzig Seiten, so wird schon hier die sachliche Einseitigkeit offenbar, so wenn G. etwa Besselers Mittelalter-Studie II mit dem Nebensatz charakterisiert, daß sie neben der Motette „zu einer ganzen Anzahl von Problemen Stellung nimmt". Sollte G. entgangen sein, daß diese „Anzahl von Problemen" da anfängt, wo die von ihm propagierte „Synthese" aufhört, nämlich jenseits von ihr? Oder sind es für G. nur deshalb eine „Anzahl Probleme", weil er diese mit Besselers „Studien" eröffnete moderne Mittelalterforschung als solche nicht anerkennen kann? Die nachfolgenden

Angriffe auf die Geisteswissenschaft lassen das Letztere vermuten. Die moderne Musikwissenschaft betrachtet genau wie G. die philologische Akribie der Quellenforschung und -darstellung als conditio sine qua non; aber wie bei aller Geschichtswissenschaft ist die Paläographie (trotz ihrer ungewöhnlichen Schwierigkeiten im Mittelalter) Hilfswissenschaft, auch die Romanistik muß für die Musikwissenschaft Hilfswissenschaft bleiben, womit nicht gesagt ist, daß sie nicht mit der von G. geforderten Sorgfalt beachtet werden müßte. Paläographische Zuverlässigkeit und philologische Querverbindungen zu anderen Fächern, wie die zeitliche Begrenzung historischer Forschung auf das Mittelalter, machen aber noch keine „Schule". Die „Anzahl Probleme", zu denen Besseler „Stellung nimmt", sind Bemühungen um die geschichtliche und geistige Deutung des zusammengetragenen Quellenmaterials, dessen paläographisch-philologische Erfassung und formkritische Untersuchung ausgesprochen als Mittel zum Zweck der Beantwortung größerer geistesgeschichtlicher Fragenkomplexe zu gelten haben. Auch in diesem Sinne wird die Vorstellung einer „Straßburger Schule" als eines „geschlossenen Systems" (S. 22) nicht zu halten sein: die Generation Ludwig-Gennrich verkörpert ein geschichtliches Stadium der sich auf- und ausbauenden Musikwissenschaft; schon ihre prominenten Schüler arbeiten, forschen und interpretieren nach jüngeren, geistesgeschichtlichen Zielsetzungen. Und so sehr man den zum Teil unverantwortlichen Mißbrauch geistesgeschichtlicher Arbeitsweise ablehnen wird, ebensowenig kann man die geisteswissenschaftliche Methode auf Grund ihrer Fehlleistungen mit einem „Vegetieren auf Kosten anderer" abtun, und kein ernsthafter Geisteswissenschaftler ist damit zu treffen, daß er es „unter seiner Würde hält, Detailarbeit auf Grund von Quellenmaterial zu leisten". Noch weniger wird man G. folgen können, wenn er (aus der gleichen Ablehnung der geisteswissenschaftlichen Forschung) neuere Biographien großer Meister verurteilt. Gewiß ist hier (zumeist aus Verlegerwünschen) des Guten zu viel getan, aber grundsätzlich wird uns und die Zukunft keine „Lebensarbeit tüchtiger Wissenschaftler" davon abhalten, über diese hinaus eine neue biographische und werkstilistische Darstellung großer Meister zu versuchen, auch wenn die Quellenforschung und -beschreibung vollständig und gründlich von Vorgängern erledigt sein sollte. Vollends zurückzuweisen ist die unsachliche Verdächtigung von Forschungsarbeit im 18. und 19. Jahrhundert (S. 30f.). — Nach eingehender Lektüre des Büchleins kommt man zu der Überzeugung, daß die Synthese zwischen Geist und Musikwissenschaft der G.schen „Synthese von Romanistik und Musikwissenschaft" vorzuziehen ist.

Man wird der konservativen Haltung G.s (soweit sie nicht das Reaktionäre streift) sowie dem Forscher G. die Achtung nicht versagen, wenn man ihr auch nicht zutrauen kann, „grundsätzliche Fragen zu klären" (siehe Titel). Alles was G. über die „Reform der Universität", über den Begriff der „Planung", über „Universalismus", „Einsatzlenkung" usw. äußert, entbehrt nicht des Interesses, ist aber aus einem Aspekt gesagt, der die jüngere Musikwissenschaft vielleicht in Einzelerscheinungen, nicht aber in ihrem Leistungsauftrag und Verantwortungsbewußtsein treffen kann. Zudem: kommt der Vorschlag der „Planung" nicht allzu merkbar post festum? G. verschweigt die Einrichtung des „Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung", er verschweigt die großzügige Planung der Denkmal-Publikation des „Erbes", er verschweigt die vom Institut gelenkte Betreuung zahlreicher Forschungsaufgaben und ihrer organisatorischen Erfassung (Volkslied, Inventarisierung u. v. a.), er verschweigt somit eine „Planung", die — wenn auch noch in den Anfängen — seit Jahren in Anlauf ist, die unter ihren zahlreichen Aufgaben sowohl einige der Wünsche G.s für die Mittelalterforschung einmal erfüllen wird, wie sie auch vielleicht eine mustergültige Ausgabe mittelalterlicher Theoretiker vorlegen wird, die wir heute unter einer anderen Sicht zu interpretieren vermöchten, als G. und seine Generation (S. 38).

Begrüßen wird man das dem Schriftchen angehängte Publikationsverzeichnis, in dem die umfangreiche Publikationsliste G.s eine überzeugendere und bleibendere Sprache spricht als das temperamentvolle Büchlein, das die „Klärung grundsätzlicher Fragen" im umgekehrten Sinn G.s herbeiführt: wir sehen keine „Schule", dementsprechend kein „Experiment" oder einen „Wegweiser", sondern die vorbildliche deutsche Forscherarbeit einer Generation, in der G.s Name auch ohne die vorliegende Schrift Rang und Dauer haben wird.

Werner Korte, Münster.

Beiträge zur musikalischen Orts- und Landesgeschichte

Ernst Müller,

Musikgeschichte von Freiberg. Mitteilungen des Freiberger Altertumsvereins, 68. Heft. Herausgegeben von Dr. W. Hermann. Freiberg i. Sa. 1939.

Ernst Leopold Stahl,

Das europäische Mannheim. Die Wege zum deutschen Nationaltheater. Die klassische Periode des Mannheimer Theaters. Erster Teil. Mannheim 1940.

Hans Erdmann,

Schulmusik in Mecklenburg-Schwerin von Pestalozzi bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Rostocker Studien. Heft 8. Herausgeg. von Dr. W. Flemming. Rostock o. J. (1940).

Die musikgeschichtliche Geltung der sächsischen Bergstadt Freiberg war bisher nur durch zwei Namen umschrieben, deren Glanz das musikalische Geschehen daselbst flüchtig aufhellt. Christ. Demantius, der bedeutendste deutsche Kirchenmusiker vor Schütz, wirkte beinahe vier Jahrzehnte in Freiberg, und Gottfried Silbermann schuf hier eins der herrlichsten Denkmäler hochbarocker Orgelbaukunst. Beides ist gewiß Anlaß genug, diesen Schauplatz nach seiner musikalischen Vergangenheit genauer zu durchforschen. Zudem mochte solches Unternehmen schon deswegen Erfolg versprechen, weil Freiberg, bis zum Hochmittelalter die größte und führende Stadt Sachsens, auch in der Folgezeit ihren gewichtigen Anteil am kulturellen Leben der Landschaft behauptete. Daß es sich lohnte, bestätigt die vorliegende gründliche und sachkundige Arbeit von Ernst Müller durchaus, denn der Verfasser konnte, nachdem bereits vor 20 Jahren Georg Schünemann mit seiner Studie über „Die Bewerber um das Freiberger Kantorat" (AfM. I, S. 169) erstmals einen Vorstoß in dieses Gebiet unternommen, an Hand zahlreichen Quellenmaterials ein gerundetes Geschichtsbild erstehen lassen, das die Entwicklung des musikalischen Lebens in allen Zweigen ziemlich lückenlos verfolgt und von dessen Regsamkeit vielseitig Zeugnis ablegt. Mögen auch für die vorreformatorische Zeit die Bausteine nur soweit hinreichen, um Einzelnes, wie z. B. die frühe Pflege des Lauten- und Orgelbaus anzudeuten, so entschädigt dafür die ausführliche Kunde von Gestalten und Begebenheiten späterer Zeiten. Daß mit der Einführung der Reformation Kirche und Schule die Hauptträger der Musikkultur wurden, ist — zumal für eine sächsische Stadt — selbstverständlich. Daß aber das Freiberger Stadtkantorat „lange als das beste nach St. Thomae zu Leipzig galt", war bisher unbekannt. Diese Behauptung, die Freiberg einen Ehrenplatz neben den sächsischen Musikzentren anweist, wird glaubhaft, wenn man von dem Wirken tüchtiger Musiker und von der Leistungsfähigkeit des bis zu 80 Mann starken Chorus musicus liest, ebenso aber auch im Hinblick auf die solide Organisation der kirchlichen Musikpflege, die ein kräftiges Wachstum gewährleistete und, begünstigt durch ansehnliche Chorstiftungen sowie durch die jederzeit verständnisvolle Unterstützung des Stadtrats, auch über schwierige Zeiten hinweghalf. In der Reihe der Kantoren erscheinen außer Demantius Namen, die auch in schöpferischer Hinsicht Beachtung verdienen, wie Jos. Schlegel („Passio germanica"), Joachim Ernst Spahn (auf ihn machte schon Schünemann aufmerksam), Joh. Samuel Beyer, ein eifriger Beiträger zum festlichen Kirchenlied und Verfasser einer Gesangslehre, sowie der Bach-Schüler und spätere Thomaskantor Joh. Friedr. Doles, während aus der großen Schar der Organisten allein der vier Jahre bei St. Petri tätige Andr. Hammerschmidt allerdings weit herausragt. Übrigens konnte der Verfasser Hammerschmidts deutsche (nicht böhmische) Abstammung wenigstens von väterlicher Seite her nachweisen. Ein ausführlicher Bericht über die Orgeln der Stadtkirchen gibt nicht allein über Silbermanns unvergleichliche Leistung, sondern auch über andere einheimische und auswärtige Meister und ihr Bemühen um die Freiberger Orgelwerke reichen Aufschluß. Wie in der Kirche und Schule, so herrschte auch im weltlichen Bereich reges musikalisches Leben. Die 350jährige Geschichte der Freiberger Stadtmusik hat zwar nichts Eigentümliches zu bieten. Ihr Wirkungskreis, die Verbundenheit mit dem Kirchendienst, ihre spätere Bedeutung für die künstlerische Hebung der öffentlichen Musikpflege, nicht zuletzt der wirtschaftliche Kampf ums Dasein — all dies deckt sich mit dem vielenorts zutreffenden bekannten Bilde. Gleichwohl erfährt man aus ihren wechselvollen Schicksalen manches Wissenswerte, insbesondere, daß ihr beachtlicher Leistungsstand sie zu höheren künstlerischen Aufgaben befähigte und im 19. Jahrhundert unter Zusammenfassung der einheimischen Kräfte auch die

Pflege der symphonischen und Chormusik ermöglichte. Neben der bunten Fülle von Einzelheiten aus der Musik im bürgerlichen Leben muß schließlich ein Zug im Bilde der Freiberger Musikkultur den Leser besonders fesseln: die „Bergmusik", gleichsam das tönende Wahrzeichen der Bergstadt. Zu diesem wiederum von Schünemann (Kretzschmar-Festschrift) angeschnittenen Thema gibt der Verfasser eine geschichtliche Orientierung, die zugleich das Wesen dieser merkwürdigen Einrichtung beleuchtet. Daß sie unter vielerlei Wandlungen von ihrem ursprünglichen Zweck des Bergreihensingens sich immer mehr entfernte und schon vor hundert Jahren das Zeitliche segnete, ist das Zeichen einer Zeit, der der Sinn für völkisches und berufsständisches musikalisches Brauchtum allmählich abhanden kam. Erfreulicherweise ist wenigstens das bergmännische Liedgut in zwei Sammlungen festgehalten. Die sächsische Musikgeschichte erhält mit dem hübsch ausgestatteten Buch einen willkommenen Zuwachs.

Nach Fr. Walters grundlegender „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe" (1898) kann ein neues Buch über das gleiche Thema seinen Zweck nur dann erfüllen, wenn es unter anderen Gesichtspunkten entstand oder eine Erweiterung und Vertiefung in der Erkenntnis des Stofflichen bedeutet. Beides trifft für den bisher vorliegenden ersten Teil einer Darstellung der klassischen Zeit des Mannheimer Theaters von Ernst Leopold Stahl zu, der unter dem Titel „Das europäische Mannheim" die erste klassische Periode mit dem Gipfelpunkt der Mannheimer Oper umfaßt. Der Verfasser wendet sich an einen breiteren Leserkreis und sieht seine Aufgabe darin, den Gesamtertrag der wissenschaftlichen Erforschung dieses Gebiets nur in einer Auslese des Wesentlichen vorzuführen, vor allem aber kommt es ihm darauf an, „die Theatergeschichte von Stadt und Landschaft in die größeren kulur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge einzustellen". Zweifellos beweist er hier einen schärferen Blick, und es gelingt ihm, diesen Hintergrund lebendiger zu gestalten als Walter, der zwar auch auf das gleiche Ziel bedacht war. Im übrigen steht der heutige Bearbeiter des Themas bezüglich der künstlerischen Beurteilung der in und für Mannheim wirkenden Tonsetzer und ihrer Werke naturgemäß auf festerem Boden, weil er sich auf die seit Abert gewonnenen, reichen stilkritischen Erfahrungen der Operngeschichte stützen kann. Durch solche Vorzüge soll jedoch Walters Verdienst in keiner Weise geschmälert werden. Der kulturgeschichtlichen Schau sowie der Kennzeichnung der frühen nationalen Bestrebungen am kurpfälzischen Theater gereicht es gewiß zum Vorteil, Gestalten wie die Liselotte und den Magister Velten stärker zu beleuchten. Nach beiden Richtungen hin ersteht auch die Mannheimer Blütezeit zu einem trefflich gezeichneten Bilde, vor allem durch die ganz ausgezeichnete Charakteristik Karl Theodors und seiner vorbildlichen Aufbauarbeit in Kunst und Wissenschaft. Daß manches Persönliche und Menschliche, auch in Gestalt von galanten Liebesgeschichten, in die Darstellung eingeflochten ist, erhöht nicht nur den Reiz der Schilderung, sondern trägt gleicherweise dazu bei, im Spiegel des Theaters ein höfisches Zeitbild zu veranschaulichen, das bei allem Glanz der künstlerischen Entfaltung auch die Kehrseite mit ihren Kabalen und Intriguen nicht übersehen läßt. Wie mächtig immer das internationale Element die kurpfälzische Hofbühne bis zum Ende ihres Bestehens beherrschte, so tat der Verfasser recht daran, auf die deutsch gerichtete Kunstgesinnung Karl Theodors nachdrücklich hinzuweisen und unter seinen Verdiensten die Entwelschung des Opernpersonals sowie seinen tatkräftigen Einsatz für die deutsche Oper besonders hervorzuheben. Dementsprechend werden die mit den Namen Wieland—Schweitzer—Holzbauer verknüpften Theaterereignisse eingehend gewürdigt, ungeachtet des sonstigen überaus reichhaltigen (allerdings großenteils schon von Walter her bekannten) Berichtsmaterials, das über Spielplan, Inszenierung, denkwürdige Aufführungen, über Ballett, Orchester und Gesangspersonal Auskunft gibt und die wichtigsten Gestalten in lebensvollen Zügen — die vortreffliche Skizze des Abbé Vogler sei eigens erwähnt — dem Leser vorstellt. Auch ein Mozart-Kapitel durfte natürlich nicht fehlen. Ob aber Mannheim auf den Opernkomponisten Mozart einen so tiefgehenden Einfluß gewonnen hat, daß sich der Titel dieses Abschnitts „Mozarts Mannheimer Erweckung" rechtfertigt, erscheint doch fraglich. Und ebenso bedeutet's eine kleine Übertreibung, wenn Joh. Christian Bach, dessen vorübergehend maßgeblicher Anteil an der kurpfälzischen Opernpflege selbstverständlich nicht zu bestreiten ist, aus dem „Londoner" nahezu zu einem „Mannheimer" Bach umgestempelt wird. Dazu reicht die Tragweite solcher Beziehungen nicht aus. Mit vorzüglicher Sachkenntnis geht der Verfasser auf die Tätigkeit der Theaterarchitekten und Bühnenbildner ein. Auf Grund neuer Quellen gibt

er sowohl von dem Schloßtheaterbau wie von dem Dekorationswesen eine genauere Beschreibung als es Walter möglich war, und zur Kenntnis der führenden Persönlichkeiten: Al. Bibiena, Steph. Schenk, Nik. Pigage und die über Mannheim und München verzweigte Künstlerfamilie Quaglio dient eine Menge aufschlußreicher Nachrichten. Wie Heidelberg als Schauplatz der Frühgeschichte, sind hier auch die Sommerresidenzen Schwetzingen und Oggersheim theatergeschichtlich einbezogen. Besonders Schwetzingen erweist sich als sehr ergiebig, bildete doch das dortige Schloßtheater während eines Vierteljahrhunderts neben Mannheim einen Mittelpunkt des kurpfälzischen Kunstlebens. Zudem bot sich hier die Gelegenheit, das reizvolle Problem des Freilichttheaters aufzugreifen und an der Schwetzinger Heckenbühne das Wesen des Rokokospiels im Freien stilkundig aufzuzeigen. Ein auserlesener Bildschmuck, größtenteils in erstmaligen Wiedergaben, unterstützt den reichen Inhalt des fesselnd geschriebenen Buches aufs wirksamste. Alles in allem ist dies Werk als wertvolle Bereicherung auch der allgemeinen Theatergeschichte dankbar zu begrüßen. Auf den zweiten Teil, der die deutsche Periode des Mannheimer Schauspiels, das Nationaltheater in der Dalberg-Schiller-Zeit behandeln soll, darf man gespannt sein.

Dem eifrigen Bemühen um die musikalische Landeskunde Mecklenburgs ist ein neuer Erfolg zu danken, der nicht nur ihr selbst, sondern auch der mit örtlichen Einzeldarstellungen bisher kaum bedachten Geschichte der Schulmusik zugute kommt. Wenn auch die als Rostocker Dissertation entstandene Arbeit von Hans Erdmann nur das 19. Jahrhundert behandelt, so ist dieser Ausschnitt doch ergiebig genug, um einerseits einen lehrreichen Einblick in das mecklenburgische Musikerziehungswesen zu gewähren, andrerseits aber auch dessen Verhalten gegenüber der auf Naegeli und Pfeiffer zurückgehenden neuen Zielsetzung und Methodik des Schulgesangsunterrichts klar zu verfolgen. Die quellenmäßig bestens gegründete Arbeit zeigt, daß dortzulande die neuen musikerzieherischen Grundsätze nur langsam Aufnahme fanden und in ihrer praktischen Auswirkung nur bescheidene Erfolge zeitigten. Die Hauptschuld daran trägt, wie der Verfasser glaubhaft macht, der allgewaltige Einfluß der Kirche, der mindestens bis zur Mitte des Jahrhunderts ein fruchtbares Wachstum der schulmusikalischen Arbeit verhinderte, wiewohl Einzelne nach besten Kräften für eine Reform sich einsetzten. An Hand von Lehrplänen und sonstigen, wohl vollständig erfaßten Belegen werden alle Schularten in Stadt und Land sowie die Lehrerseminare einer gründlichen Musterung unterzogen, dabei wird festgestellt, daß nach dem Verfall der Kantoreien auf dem Gebiet des Schulgesanges, der zu Beginn des Jahrhunderts allenthalben auf das Einüben von Kirchenliedern sich beschränkte und jeglicher erzieherischen Absichten entbehrte, ein wirres Durcheinander herrschte, und daß die Versuche, ihn zu heben, recht unterschiedlich ausfielen, auch hinsichtlich des Eingreifens durch behördliche Maßnahmen. Gelang es in den Volksschulen — vornehmlich der größeren Städte — hier und dort, der neuen pädagogisch-methodischen Aufgabenstellung mehr gerecht zu werden, so wurde die Einordnung des Singunterrichts in das Unterrichtssystem der höheren Schule nur unvollkommen und unfruchtbar vollzogen. Allen Bestrebungen haftet zunächst eine Unsicherheit in der methodischen Durchführung der neuen Aufgaben an. Einzelheiten über die Anwendung methodischer Hilfsmittel (Monochord, Ziffernmethode) werden hier den Fachmann besonders interessieren. Allerdings bietet die zweite Jahrhunderthälfte insofern ein erfreulicheres Bild, als die Volksliedpflege in der Schule zu wachsender Bedeutung kommt. Im ganzen gesehen, beruht der Fortschritt der Entwicklung in den Verdiensten weniger tüchtiger Männer, die als Pädagogen die Zeichen der Zeit verstanden und zugleich als Musiker berufen waren, dem Schulgesang belebende Elemente zuzuführen und ihn auch leistungsmäßig zu fördern. Mit Recht ist ihrem Wirken ein eigener Abschnitt gewidmet. Neben einer Reihe von Unbekannten, wie Saal, Bade, Woehler, Hintz, Ochs, die hier erstmals als bedeutende Schulmusiker vorgestellt werden, beansprucht Otto Kade das Hauptinteresse. Hatte bisher dessen Name ausschließlich musikwissenschaftliche Geltung, so fügt die hier geschilderte Tätigkeit des Gymnasialgesanglehrers und Schweriner Schloßchordirigenten Kade dem Bilde seines Schaffens einen neuen und bedeutsamen Zug hinzu. Wird er doch als „die überragendste Persönlichkeit in der mecklenburgischen Schulmusik" bezeichnet, ein Urteil, das ebenso auf seine Verdienste um die Kirchenmusik zutrifft, schon im Hinblick auf seine groß angelegten Schöpfungen des „Choralbuches" und des „Cantionales". Daß auch andere Namen von höchstem musikwissenschaftlichem Rang: Chrysanders, des ehemaligen Lübtheener Lehrerseminaristen, und Kretzschmars, des als Berater in Gesangsunterrichtsfragen

bestellten Rostocker Universitätsmusikdirektors, in die mecklenburgische Schulmusik hineinspielen, trägt nicht zuletzt mit dazu bei, die Anteilnahme an ihrer Geschichte auch außerhalb der Landschaft zu steigern. Eine bibliographisch umfassende und sorgfältige kritische Würdigung der Choral- und Liederbücher der mecklenburgischen Schule bildet den Schluß der Arbeit. Während die große Zahl der ersteren nochmals die starken kirchenmusikalischen Bindungen bestätigt, zeugen die ab 1850 erscheinenden weltlichen Liedersammlungen nicht nur von wachsendem Verständnis für die Volksliedpflege, sondern sie entsprechen auch in der Auswahl im allgemeinen den Erfordernissen des Schulgebrauchs. Aus den ausführlichen Quellennachweisen geht hervor, daß der Hauptbestand dem Erk-Silcherschen Liedgut entnommen ist und unter vielen anderen bald wieder vergessenen Beiträgern auch wenige Mecklenburger schöpferisch beteiligt sind. Oskar Kaul, Würzburg.

Heinz-Günther Schulz,

Musikalischer Impressionismus und impressionistischer Klavierstil. Ein Beitrag zur musikalischen Stilforschung. Mit einem Vorwort von Alfred Hoehn. Würzburg, Triltsch 1938. XII, 109 S. (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. Bd. 3.)

Mancher der älteren Generation wird sich der hochgespannten Erwartungen erinnern, die das Erscheinen von R. Hamanns Buch „Der Impressionismus in Leben und Kunst" 1907 auslöste, eben in den Jahren, da der musikalische Impressionismus als eine gegenwartsnahe Kunst mit magischer Gewalt in seinen Bann zog. Ein Kunsthistoriker schilderte den Impressionismus als eine weitausgreifende Kulturerscheinung einer ganzen Epoche mit einer eindrucksvollen Darstellung, die nur leider gerade da versagte, wo wir Antwort suchten. Vom Musikschrifttum her wäre alsdann die erwünschte Einsicht in ein rein musikalisches Phänomen zu erwarten gewesen, aber ihr stand auf lange Zeit seit W. Niemanns Buch „Die Musik seit R. Wagner" (1913) die verhängnisvolle Betrachtung immer nur vom malerisch-impressionistischen Standpunkt aus entgegen, ausgehend von der Gleichung Farbe = Klang. Erst 1929 erhob dann W. Danckert (Das Wesen des musikalischen Impressionismus, Dt. Vierteljahrsschr. f. Lit. u. Geistesgesch. 7, S. 137) die notwendige methodische Forderung in aller Schärfe: „Das rein musikalische Geschehen selbst muß bereits darüber Aufschluß erteilen, was unter Impression zu verstehen sei."

Hier setzt H. G. Schulz mit seinem Versuch ein, den heteronomen Farbbegriff durch einen spezifisch musikalischen zu ersetzen und so eine Erkenntnis des musikalischen Impressionismus aus rein musikalischen Tatbeständen heraus vorzubereiten, wobei er mit Recht ja auch auf die zeitliche Differenz im geschichtlichen Ablauf der in Malerei und Musik jeweils als Impressionismus bezeichneten Richtungen hinweisen kann. Auch hier wie so oft ist die musikalische Entwicklung die spätere. Aus „bestimmten Qualitäten der Klangwelt" ergibt sich jener autonome Farbbegriff, der übrigens Tonalität nicht ausschließt, sondern höchstens stark zurückdrängt, wie schon E. v. d. Nüll nachgewiesen hatte (Moderne Harmonik, 1932).

Die vorliegende Studie gilt nicht dem Impressionismus in der Musik schlechthin, sondern dem impressionistischen Klavierstil als dem für solche Untersuchungen dankbarsten Gebiet, „denn gerade das Klavier kommt den Eigenarten des musikalischen Impressionismus wie kaum ein anderes heute gebräuchliches Instrument entgegen" (S. 99). Das sei im Bereich des Kammermusikalischen nicht bestritten. Aber es gibt doch auch ein orchestrales impressionistisches Klangbild. Der Begriff Klavierstil, wie ihn der Verfasser für seine Untersuchungen im Längsschnitt einer Geschichte der Klaviermusik entwickeln zu müssen glaubt, muß sich vom Impressionismus aus gesehen zwangsläufig auf die Hammerklaviermusik seit etwa 1760 beziehen. Eine rückwärtige Abgrenzung gegen den Cembalo- und den Clavichordstil mit ihren anders gerichteten Klangidealen wäre lehrreich gewesen.

Schließlich wird, und das wird dann das Kernstück der vorliegenden Arbeit, der impressionistische Klavierstil in seinen Einzelerscheinungen sorgfältig analysiert, nicht wie man sonst vielfach gewohnt ist, einseitig im Bereich des Harmonischen, sondern mit gebührender Berücksichtigung auch der ihm eigentümlichen melodischen und rhythmischen Gestaltungsweise. Treffende Einzelbeobachtungen tauchen da auf: der impressionistische Melodietypus in seiner Gelöstheit ohne Pathos und Affekt, ohne zielbewußte Bewegung, Zurückdrängen des metrischen Akzentschemas bis zum Wegfall des Taktstrichs bei E. Satie, überhaupt Verzicht auf das Form-

bildende des Rhythmus, und doch wieder, schon innerhalb des Impressionismus selbst, eine Wiederbesinnung auf den Rhythmus. Auch das Formproblem im Impressionismus wird behandelt.

Es gehört zu den schon berührten Einseitigkeiten vorliegender Arbeit, daß sie über der gewiß berechtigten Darstellung des „Impressionismus als romanische Kulturäußerung" mit Debussy im Vordergrund Vorerscheinungen impressionistischer Mittel bei C. Franck, Mussorgsky, aber auch bei Liszt (hierzu W. Danckert, Die Musik, 21, 1929, S. 341ff.) geflissentlich übersieht. Gleichwohl bleibt den gründlichen Untersuchungen noch genug an fruchtbaren Ergebnissen und Anregungen. Willi Kahl, Köln

Albert Wellek,
Gefühl und Kunst;
Hans Sandig,
Beobachtungen an Zweiklängen in getrenntohriger und beidohriger Darbietung. (Neue psychologische Studien, herausgegeben von Felix Krueger, 14. Band, 1. Heft.) C. H. Beck, München 1939, 131 S.

Das vorliegende Heft wird eingeleitet von Albert Wellek mit einem kurzen, sich an einen 1936 gehaltenen Vortrag anlehnenden Aufsatz über „Gefühl und Kunst". Der Beitrag greift noch einmal in die heute freilich schon überwundene Fehde zwischen Form- und Inhaltsästhetik ein. Unter Berufung auf mehrere Tatsachen der Gefühlspsychologie wird die Berechtigung der Inhaltsästhetik betont, wobei die Lehre von den Scheingefühlen abgewiesen wird. Unter Übernahme des Klemmschen Ausdrucks „Gefühlstiefe" wird die Tiefenwirkung des Kunstwerks herausgestellt. Zum Schluß wird aber betont, daß die Wahrheit nur in einer Synthese von Form- und Inhaltsästhetik liegt, eine Anschauung, die die moderne Wertästhetik allerdings schon seit längerem vertritt. Der Aufsatz übersetzt also im ganzen in kritischer Weise bereits bekannte Tatsachen der Ästhetik in die Sprache der Gefühlspsychologie. Einige merkwürdige Ausfälle gegen Musikästhetiker und gegen die akademischen Vertreter der Musikwissenschaft gehören nicht in eine wissenschaftliche Abhandlung und wären besser unterblieben.

Die Arbeit von Hans Sandig, Beobachtungen an Zweiklängen in getrenntohriger und beidohriger Darbietung (Ein Beitrag zur Theorie der Konsonanz) — eine Leipziger Dissertation — ist eine bedeutende Leistung, die die seit längerem ruhenden Arbeiten am Konsonanzproblem um eine wesentliches Stück weiterbringt. Bekanntlich scheiden sich die modernen Konsonanztheoretiker in zwei Gruppen, von denen die eine, besonders durch die Stumpfsche Schule vertreten, die Erscheinung der Konsonanz nur aus den Primärtönen selbst erklären will, während Felix Krueger erst die aus den Primärtönen sich ergebenden Differenztöne dafür verantwortlich macht. Im Lauf der Zeit ist dann von beiden Seiten ein Ausgleich eingetreten, insofern einerseits Vertreter der Berliner Schule zugegeben haben, daß die Differenztöne den Eindruck von Konsonanz und Dissonanz zumindest verstärken, andererseits Vertreter der Leipziger Gruppe ein in den Primärtönen liegendes Element, die „Tonigkeiten-Ähnlichkeit", eingeräumt haben. So ist heute eigentlich nur noch die Frage, welches der beiden beteiligten Momente das entscheidende ist. Hierzu nimmt die vorliegende Arbeit nur insofern Stellung, als sie nahelegt, daß die Tonigkeitenähnlichkeit ebenfalls bei getrenntohriger Darbietung auftritt, also bereits in den Primärtönen angelegt sein muß. Ihr eigentlicher Ausgangspunkt ist aber eine ältere Fragestellung: Wenn nach Krueger die Differenztöne für die Konsonanz verantwortlich sind, muß diese Erscheinung bei getrenntohriger Darbietung verschwinden, da Differenztöne ja nur gebildet werden, wenn ein Ohr beide Primärtöne erhält. Die Versuchsreihen des 1. Teils der Arbeit zeigen nun, daß dies auch tatsächlich der Fall ist. Referent, der sich bei der besonderen Wichtigkeit der Versuche zu einigen Versuchsreihen als Versuchsperson zur Verfügung gestellt hatte, war selbst immer wieder überrascht, wie verschieden das Zweiklangserlebnis bei getrenntohriger Darbietung ist — so verschieden, daß nicht einmal mehr die Größe des gegebenen Intervalls geschätzt werden kann. Bei allen getrenntohrig gebotenen Intervallen zeigt sich als gemeinsames Charakteristikum, daß beide Töne nicht mehr in Beziehung stehen, sondern selbständig nebeneinander da sind. Dabei werden einerseits Einheitlichkeit und Zusammenstimmen der konsonanten Intervalle gemindert, der dissonanten aber erhöht. Vor allem gewinnt der Ganzton (durch den Fortfall der Schwebungen), — der Halbton ist in die Versuche leider nicht mit einbezogen. Diese

Erscheinung tritt, wie der 2. Teil der Arbeit untersucht, ziemlich allgemein bei allen Versuchspersonen auf. Der Schluß, daß eine gewisse Ähnlichkeit der Tonigkeiten also weiter bestehen bleibt, ist daher durchaus berechtigt. Das ganze Bild nähert sich dem der Sukzessivkonsonanz, wie Wellek bereits vorher konstatiert hat. Die Arbeit bringt im ganzen also eine wesentliche Förderung des Konsonanzproblems: Sie zeigt eindeutig, daß Konsonanz und Dissonanz Erscheinungen sind, die nur bei nicht getrenntohriger Darbietung auftreten, also Qualitäten sind, die an der Gestalt haften. Freilich erscheint mir damit ein Entscheid über die Kruegersche Konsonanztheorie immer noch nicht herbeigeführt. Denn wenn auch die Kruegersche Voraussage, daß Konsonanz und Dissonanz bei getrenntohriger Darbietung verschwinden müssen, sich erfüllt hat, so ist damit noch nicht bewiesen, daß umgekehrt Konsonanz und Dissonanz nur an den Differenztönen hängen, — es könnte sich auch um Gestalteigenschaften handeln, die bei Zerstörung der Gestalt durch getrenntohrige Darbietung notwendig mit verschwinden müssen. Ein Entscheid hierüber ließe sich wohl nur so erzielen, daß grundsätzlich der Einfluß der Differenztöne auf Klänge mit synthetischer Methode nach dem Vorbild der Stumpfschen Vokaluntersuchungen diskutiert würde. Heinrich Husmann, Leipzig

Jos. Smits van Waesberghe,
Klokken en Klokkengieten in de Middeleeuwen. (Schriftenreihe: Nederlandsche Muziekhistorische en Muziekpaedagogische Studien, Serie B, Studies over Middeleeuwsche Muziek.) Verlag W. Bergmanns, Tilburg 1937.

Die gründliche und verdienstvolle Studie bietet einen aufschlußreichen Beitrag zur Frühgeschichte der niederländischen Glockengießerei. Ausgehend von den Überlieferungen der Antike und des frühen Mittelalters konzentriert der Verfasser die Forschung auf die Zeit vom 11. bis 13. Jahrhundert, in der sich an reichlich vorhandenen Traktaten ein zusammenhängendes Arbeitsgebiet nachweisen läßt, das den niederländisch-alemannischen Raum umfaßt und bis an die westliche Grenze Lothringens zu verfolgen ist. Für die umrissene Epoche handelt es sich dabei vorwiegend um die theoretische Begründung der Glockenkunde sowie um ihre musikpädagogische Verwendung. Antike und mittelalterliche Musiktheorie liefern dazu die allgemeingültigen Grundlagen, auf denen sich in der Frühzeit die Glocken zunächst als Hilfsinstrumente abzeichnen. Erst ganz allmählich finden sie Eingang in die Kunstmusik in enger Verbindung mit der Orgel, deren Registerzüge „Cimbel, Cimbal" usw. noch in späteren Jahrhunderten auf das frühere Zusammengehen der beiden Instrumente hindeuten. Auf diese Weise bietet die Studie auch einige Beiträge zur mittelalterlichen Aufführungspraxis. Sie treten jedoch zurück hinter die immer wieder abgehandelten Kernprobleme, die sich um die grundlegenden Messungen für die Herstellung von Glockentonreihen gruppieren. In dem Verhältnis von Theorie und Praxis tritt deutlich die theoretische Grundlegung in den Vordergrund. Nur ganz nebenbei wirken sich auch praktische, empirisch gewonnene Resultate aus, in der Legierung der Glockenspeise sowohl als auch in den der bäuerlichen Erfahrungswelt entstammenden Hilfsmitteln.

Die Studie vermittelt in gedrängter Darstellung eine Fülle von wertvollen Erkenntnissen über die früheste bekannte Glockengießkunst. Sie zeichnet das aus anderen Gebieten bekannte Bild einer einheitlichen Kunstlehre und einer im Grunde auch einheitlichen Werklehre. Im Anhang vermittelt eine sorgfältige Zusammenstellung der Texte eine genaue Kenntnis der zum Teil noch unveröffentlichten Hss. und der in älteren Publikationen vorhandenen Traktate.

Willi Schulze, Berlin

Mitteilungen

Professor Dr. Walther Vetter, Greifswald, wurde mit der vertretungsweisen Wahrnehmung des neugeschaffenen Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Posen beuftragt.

Dozent Dr. phil. habil. Walter Gerstenberg wurde zum außerplanmäßigen Professor in Rostock ernannt.

Dr. phil. habil. Heinrich Husmann wurde zum Dozenten für das Fach Musikwissenschaft an der Universität Leipzig ernannt.

Professor Dr. Gustav Becking, Prag, sprach am 24., 25. und 26. März in Belgrad über „Neue Forschungen zum musikalischen Rhythmus".

Lehrbeauftragter Dr. Adam Adrio, Oberassistent am Musikhistorischen Seminar der Universität Berlin, wurde vertretungsweise mit der Leitung dieses Seminars beauftragt.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung

6. Jahrgang 1941 Heft 3

Neue Beiträge zur Gluckschen Familiengeschichte

Von Rudolf Gerber, Gießen

Wer je einmal den Versuch unternommen hat, die Lebensgeschichte Glucks planmäßig zu erforschen und zumal in ihren weniger erschlossenen Abschnitten aufzuhellen, wird gar bald zu der Einsicht gekommen sein, daß sich da schier unüberwindliche Schwierigkeiten aufrichten. Selbst die Wiener Jahre vor 1774, in denen die ersten großen Meisterwerke entstanden sind, zeigen noch manchen weißen Streifen auf der Landkarte, ganz zu schweigen von der Jugendzeit in Deutsch-Böhmen, Wien und den Studienjahren bei Sammartini in Mailand. Das liegt ganz einfach daran, daß die Quellen hartnäckig schweigen, daß das entscheidende Aktenmaterial verlorengegangen ist, oder daß irgendwelche in Betracht kommende Quellen und Wege so abseits liegen und verlaufen, daß sie uns vorläufig noch unbekannt sind. Wie es in solchen Fällen zu gehen pflegt, wenn die Beweiskraft der Dokumente fehlt, kann man auch im Falle Gluck immer wieder erfahren: der Hypothesenbildung ist Tür und Tor geöffnet, was um so gefährlicher ist, wenn auf diese Weise entstandene Behauptungen mit einer Bestimmtheit und Sicherheit vorgetragen werden, die mehr überredend als überzeugend wirken. Jüngere Biographen, durch die verwickelte und unsichere Quellenlage eher entmutigt als zur Sicherung neuer Erkenntnisse angefeuert, begnügen sich alsdann mit derartigen Hypothesen, die allmählich den Charakter unumstößlicher Tatsachen annehmen und in dieser Form ins allgemeine Bewußtsein übergehen.

Begegnet man schon bei der Betrachtung der Gluckschen Lebensgeschichte auf Schritt und Tritt derartigen Halb- und Unwahrheiten, so erlebt man denselben Vorgang um einige Grade verstärkt bei der Aufrollung der Gluckschen Familiengeschichte, von der hier die Rede sein soll. Daß es sich bei der Erforschung familiengeschichtlicher Zusammenhänge, insbesondere wenn dabei einer der charaktervollsten Künstler unseres Volkes in Frage steht, um keine nebensächliche und abseitige Sache handelt, bedarf heute, wo wir das Bodenständige und Wurzelhafte in der Kultur mit geschärften Sinnen wahrnehmen, keiner besonderen Erörterung und Rechtfertigung. Im Gegenteil, wir haben hierin vielmehr eine primäre

Aufgabe und Verpflichtung der Forschung zu erblicken. Denn gerade in der Kunst — und speziell beim Musiker — entspringt das Seelenhafte seiner Schöpfung und seines Wesens bis zu einem hohen Grade den Kräften der durch Volkstum und Rasse getragenen Sippe. Schließlich gehört es aber auch, außerhalb dieser Erwägungen, zu den unerläßlichen Voraussetzungen einer jeden biographischen Forschung, die auf wissenschaftlichen Wert Anspruch erheben will, daß sie dieses Teilgebiet nicht nur nicht vernachlässigt, sondern unter Aufbietung aller Kräfte fördert.

Im wesentlichen haben sich nur zwei Forscher mit der Klärung der Gluckschen Familiengeschichte befaßt: Anton Schmid in seiner Gluck-Biographie vom Jahre 1853, der ersten namhaften und auch heute noch in einzelnen Teilen unentbehrlichen Gluck-Darstellung, sowie F. X. Buchner in seiner Schrift „Das Neueste über Christoph Willibald Ritter von Gluck" vom Jahre 1915[1]. Während Schmid die Ahnentafel Glucks mit den ihm damals zur Verfügung stehenden Mitteln erstmals entwarf — ein Versuch übrigens, der nach fast neunzig Jahren weder eine Vervollständigung noch die notwendigen Korrekturen erfahren hat —, beruht das Verdienst Buchners auf der zuverlässig genauen Feststellung, daß Glucks Geburtsort nicht Weidenwang, sondern das benachbarte Erasbach ist, eine Klarstellung, die zweihundert Jahre nach des Meisters Geburt getroffen wurde! Wenn heute noch da und dort Zweifel an der Richtigkeit dieser durch Buchner nach allen Seiten hin gesicherten Erkenntnis auftauchen, so möge als ein bisher noch unbekanntes Argument für Erasbach als Geburtsort die Matrikelnotiz der Prager Universität vom Jahre 1731 erwähnt sein, die Gluck unter den *Logici* als *Palatinus Erspahensis* bezeichnet und uns daneben noch die Gewißheit gibt, daß überhaupt und zu welchem Zeitpunkt Gluck in Prag studiert hat. Auch hierüber begnügte man sich bisher mit allgemeinen Behauptungen und Angaben, ohne die Archive zu befragen[2]. Indessen beschränken sich Buchners Untersuchungen im wesentlichen auf den Vater Alexander Gluck und hier nur auf dessen Erasbacher Zeit, so daß hinsichtlich der früheren und späteren Jahre noch alles zu tun blieb. Die folgende Behandlung des Gesamtfragenkomplexes ist das Ergebnis eingehender Forschungen, die als Vorarbeiten zu einer eigenen Gluck-Darstellung[3] unternommen wurden. Wenn diese Überschau auch nicht alle — leider auch nicht die letzten und wichtigsten — Fragen der Gluckschen Familiengeschichte zu beantworten vermag, so wird dadurch zunächst doch einmal klar, wie weit wir heute mit wissenschaftlicher Genauigkeit in dieses Gebiet eindringen können und welcher Art die Lücken sind, die es bei weiterer Inangriffnahme des Problems noch auszufüllen gilt. Andererseits fällt aber auch mit dem hier Erreichten bereits manches neue Licht auf die Gluckschen Familienzusammenhänge, wodurch dieser Versuch nach langer Brachzeit ein An-

---

[1] Die Selbständigkeit von Buchners Forschungen wird keineswegs durch die Feststellung geschmälert, daß sie in ihrem Hauptteil auf Material beruhen, das der verdienstvolle Amberger Kreisarchivar Breitenbach bereits gesichtet und zusammengestellt hatte.

[2] Die vorliegenden Untersuchungen wurden 1939 abgeschlossen, konnten jedoch des Krieges wegen nicht früher veröffentlicht werden. Inzwischen hat H. J. Moser in seiner Gluck-Biographie (Stuttgart 1940, S. 24) die Prager Matrikel als erster mitgeteilt.

[3] Potsdam 1941, Athenaion-Verlag.

sporn zu neuen Vorstößen in den spröden und schwer erschließbaren Fragenkreis sein mag[1].

Zu den vordergründigsten Fragen einer jeden Ahnenforschung gehört die nach der landschaftlichen Herkunft der in Betracht kommenden Familie sowie nach Möglichkeit die rückwärtige Verfolgung des Stammes bis an die Grenze der namengebenden Jahrhunderte, also mindestens bis ins 16. Jahrhundert. In beiderlei Hinsicht müssen wir uns im Falle Gluck mit wesentlich bescheideneren Zielen begnügen. Welches die Urheimat des Gluckschen Geschlechts war, wissen wir nicht, und der älteste bis jetzt bekannte Vorfahre des Meisters ist sein Großvater, der uns erstmals nach 1670 in der nördlichen Oberpfalz greifbar entgegentritt. Freilich weiß ein Teil der neueren außerdeutschen Gluck-Forschung darüber angeblich besseren Bescheid. Hat schon J. Tiersot[2] von einer „böhmischen" Urheimat Glucks gesprochen, so versuchte man im Gluck-Jahr 1914 von jüdisch-tschechischer Seite aus (Jan Löwenbach in Prag) das Deutschtum und die Deutschblütigkeit Glucks vollends in Frage zu stellen. Daß andere Autoren (Mauclair, de la Laurencie, Cooper) diese Parole — in jedem Falle natürlich ohne einen Beweis — aufgriffen und phantasievoll ausschmückten, sei nur erwähnt, und es ist weiter nicht verwunderlich, wenn sie sich noch in der jüngst (1937) in englischer Sprache erschienenen, an Konstruktionen und willkürlichen Auslegungen reichen Gluck-Biographie von Alfred Einstein (Jude) in ihren Auswirkungen abzeichnet. Das Hauptargument dieser Tschechisierungsversuche war die angeblich tschechische Schreibweise des Namens Gluck in der Form: *Kluk*, was soviel bedeutet wie Bube, Knabe, Knappe. Also, hieß es kurzerhand, waren die Glucks tschechischen Ursprungs, wurden von den tschechischen Fürsten Lobkowitz, die in Böhmen und Bayern große Besitzungen hatten, in die Oberpfalz, nach Neustadt a. d. W. gerufen und zogen später wieder in ihre „Urheimat" zurück. Die Oberflächlichkeit dieses Verfahrens liegt auf der Hand. Man unterschlug dabei geflissentlich, daß die west- und nordböhmischen Randgebiete, wohin Glucks Eltern wieder „zurück"siedelten, kerndeutsche Volkstumsgebiete waren und sind. Weiterhin übersah man die Möglichkeit, daß sich in völkischen Grenzgebieten die Schreibweise eines Namens volksethymologisch verändern kann, ohne daß darum eine fremdvölkische Abstammung der Namensträger angenommen zu werden braucht. Vor allem aber gab man sich nicht die geringste Rechenschaft darüber, in welcher Form die Quellen den Namen Gluck am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts überhaupt verzeichnen. In Neustädter Akten findet man unterschiedslos die Form *Kluckh*

---

[1] Zur Ermittlung der einzelnen Tatsachen und Daten diente neben einem genau präzisierten Rundschreiben an etwa 600 katholische Pfarrämter der Oberpfalz, Mittelfrankens und Schwabens sowie ausführlicher Suchanzeigen in den Diözesan-Amtsblättern der Bischöflichen Ordinariate Regensburg, Eichstädt, Passau, Bamberg, Schlackenwerth, Leitmeritz u. a. in erster Linie eine Studienreise mit eingehenden Forschungen in verschiedenen Kreis-, Stadt- und Kirchenarchiven der Oberpfalz und des Sudetengaus im Juli 1939. Für besondere Hilfeleistung sei hier gedankt den Herren Archivrat Dr. Puchner (Amberg), Verwaltungsoberinspektor J. Piehler und Stadtinspektor Lang in Neustadt a. d. W., Stadtarchivar Dr. J. Dittrich (Brüx) sowie Studienrat Schellberger (Komotau).

[2] Ménéstrel 1908.

neben *Gluckh*, die Neustädter Kirchenmatrikeln enthalten einmal auch die Form *Glieckh*. Der Vater des Künstlers schreibt seinen Namen in den erhaltenen Autographen (Staatsarchiv Amberg, Städtisches Museum Böhmisch-Kamnitz) stets *Gluckh*, was besondere Beachtung verdient. Die Dokumente des Lobkowitzschen Archivs in Raudnitz enthalten die Schreibweise *Glukh*, *Gluck* und einmal sogar *Klueg*. Auch die Kirchenbücher der sudetendeutschen Orte Ulbersdorf, Obergeorgenthal und Reichstadt, die Eintragungen der Gluckschen Familie enthalten, schreiben stets *Gluckh* (in Reichstadt einmal auch *Kluckh*), während die Matrikel von Oberkreibitz (bei Böhmisch-Kamnitz) zweimal *Gluk* und einmal *Klug* verzeichnen. Man kann selbst bei sorgfältigster Zusammenstellung der Varianten immer noch ein Übergewicht des G-Anlauts feststellen, wobei zweierlei bemerkenswert ist: 1. daß sich dieser vorzugsweise in deutsch-böhmischen Quellen findet, und 2. daß Vater und Sohn Gluck sich dieser Schreibart bedienen. Auch die Prager Universitätsmatrikel Ch. W. Glucks von 1731 und die Komotauer Gymnasialmatrikel seines Bruders Franz von 1735 schreiben den Namen mit G-Anlaut. Aber selbst der K-Anlaut braucht nicht auf eine tschechische Herkunft des Namens hinzudeuten, da die Schreibweise *Kluckh* im mittelpfälzisch-oberfränkischen Raum seit dem 14. Jahrhundert (neben *Gluck*) bodenständig ist[1]. Aus der mehrfachen Schreibung des Namens mit K-Anlaut wird man daher keinesfalls auf eine tschechische Herkunft der Familie Gluck schließen dürfen. Die Möglichkeit, daß das Glucksche Geschlecht im 17. oder 16. Jahrhundert (oder noch früher) aus den sudetendeutschen Randgebieten Westböhmens ausgewandert ist und sich in der Oberpfalz niederließ, soll damit nicht von der Hand gewiesen werden. Aber auch in diesem Falle kämen die Glucks, wie oben schon erwähnt wurde, nicht aus einem tschechischen, sondern aus einem betont deutschen Siedlungsgebiet, das seinen volksdeutschen Charakter durch alle Nöte der Jahrhunderte hindurch treu bewahrt hat. Was für die mögliche Herkunft aus dem westlichen Sudetengebiet sprechen könnte, soll im weiteren Zusammenhang kurz erörtert werden. Die Art der Namenschreibung kann hier jedoch kein Beweisgrund sein.

Eine andere Frage, die nur kurz gestreift sein mag, ist die nach der Bedeutung des Namens Gluck. Wenn die Schreibweise mit „u" (in der Mitte) als die allgemein übliche gelten darf, so liegt nahe, an die Ableitung des Namens aus dem Geflügelzüchtergewerbe zu denken[2]. Das Schwanken zwischen G und K des Anlauts fällt bei dieser Deutung am wenigsten auf[3]. Ursprung im deutschen Bauerntum wäre damit dem Namen des Komponisten gesichert. Hiermit würde auch die Berufsausübung der jüngeren Familienmitglieder als Jäger und Förster gut zusammenstimmen. Eine andere Herleitung legt die seltenere Umlautsform *Glieckh* (Glück = Fortuna) oder die auf das Eigenschaftswort „klug" hindeutende Schreibweise *Klug* oder *Klueg* nahe. Doch handelt es sich in beiden Fällen ersichtlich um Ausnahmen.

---

[1] Entsprechende Belege finden sich im Staatsarchiv Amberg (frdl. Mitteilung von Herrn Hauptlehrer J. Schmitt, Amberg).

[2] Vgl. Heintze-Cascorbi, Die deutschen Familiennamen (Halle 1933), sowie E. Nied, Fränkische Familiennamen (Heidelberg 1933).

[3] Für frdl. Hinweise danke ich meinem verehrten Gießener Kollegen, Herrn Prof. Dr. Götze.

In dem anmutigen oberpfälzischen Städtchen Neustadt a. d. W. tritt uns das Geschlecht der Glucks mit dem Großvater des Künstlers erstmals greifbar entgegen. Die Bevölkerung des Ortes wie des Landes ist kernbayrisch, unbeeinflußt von der vor 1806 häufig wechselnden staatlich-politischen Zugehörigkeit[1]. Im Laufe der Jahrhunderte pendelte die Oberpfalz zwischen Rheinpfalz und Kurbayern hin und her und barg außerdem noch zahlreiche Enklaven, die einer dritten Souveränität unterstanden. Da gab es pfalz-neuburgische, regensburgische, bambergische, bayreuthische, auch böhmische „Kleinterritorien" sowie reichsunmittelbare Herrschaften, zu denen unter anderem auch Störnstein-Neustadt a. d. W. gehörte. Diese Reichsherrschaft hatte im 13. Jahrhundert den Charakter einer wittelsbachisch-bayrischen, seit Karl IV. (nach 1350) den einer böhmischen Pfandherrschaft und gelangte daher in die Hand mehrerer Vasallen, bis sie 1566 durch Kauf in den Besitz des tschechischen Grafen Ladislaus Lobkowitz kam. In dessen Familie vererbte sich Neustadt-Störnstein (später auch nur Neustadt genannt, da das benachbarte Störnstein im Dreißigjährigen Krieg zerstört wurde), bis es im Jahre 1806 mit den übrigen bayrischen Besitzungen dieses Hauses an das Königreich Bayern überging. Unter der Lobkowitzschen Herrschaft tauchen die Glucks in Neustadt auf und treten hier — jüngere Familienglieder im 18. Jahrhundert auch auf anderen Lobkowitzschen Schlössern — in ein Angestelltenverhältnis zum Hof. Es dürfte daher angebracht sein, über die Hauptregenten des Lobkowitzschen Hauses, das ohnedies hinsichtlich der Pflege und Förderung von Musik und Musikern im 18. Jahrhundert ein Ruhmesblatt verdient, einiges Wesentliche hier einzuschalten.

Durch den Sohn des Grafen Ladislaus, Zdenko Lobkowitz (1568—1628), bekam Neustadt zu Beginn des Dreißigjährigen Krieges bereits die Wirkungen des neuen Regiments zu spüren. Im Zuge der Rekatholisierung der Oberpfalz ließ er auch in Neustadt durch die Jesuiten den Katholizismus wieder einführen. Den Glanz seines Geschlechtes vermehrte er, als er durch seine zweite Heirat (1603) den Titel eines Herzogs von Raudnitz erwarb und schließlich 1624 in den Reichsfürstenstand erhoben wurde. Unter seinem Sohn und Nachfolger als „Regierer" des Hauses, Wenzel Lobkowitz (1609—1677), der 1646 dem Besitz seiner Vorfahren noch das Herzogtum Sagan hinzufügte, wurde Neustadt (1641) in den Rang einer „unmittelbaren gefürsteten Grafschaft" erhoben und erlebte in den folgenden Jahrzehnten seine eigentliche Blütezeit als barocke Hofhaltung. Denn die Fürsten von Lobkowitz zeichneten in dem Zeitraum von 1652—1711 die Stadt, die sie mit einem ansehnlichen Schloß zierten, als Residenz aus. Wenzel Lobkowitz ist eine der bedeutendsten Gestalten seines Geschlechts. Als kaiserlicher Minister versuchte er in einer für seine Person allerdings verhängnisvollen Weise in die europäische Politik einzugreifen. In konfessionellen Dingen war er toleranter als sein Vater, er war Jesuitenfeind und verheiratete sich 1652 in zweiter Ehe mit einer evangelischen Prinzessin, der Pfalzgräfin Auguste Sophie zu Sulzbach und bei Rhein, die den katholischen Hof in Wien mied, bis zu ihrem Tod in Neustadt lebte (1682) und hier auch (seit 1663) als Regentin die Geschicke der Grafschaft lenkte. Der Hofstaat der kleinen Residenz setzte sich in dieser Zeit, in der der Großvater Gluck nach Neustadt kam, aus deutschblütigen und tschechischen Beamten zusammen.

Auch Wenzels ältester Sohn und Erbe, Ferdinand August (1655—1715), der, in Neustadt geboren, sich mancherlei Verdienste um den Ausbau seiner Geburtsstadt erwarb, behielt Neustadt als Residenz bei, wenn er auch nicht dauernd seinen Wohnsitz dort aufschlug. Nach seinem Tod teilte sich das Geschlecht in zwei Linien[2], Neustadt wurde in der Folge nur noch von Lobko-

[1] Vgl. M. Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns, 3. Aufl., Bd. I, S. 142ff. und 563ff. Ferner A. Wolf, Fürst Wenzel Lobkowitz (1869), sowie W. Brenner-Schäffer, Geschichte und Topographie der Stadt Neustadt a. d. W. und seiner Herrschaft, der ehemaligen gefürsteten Grafschaft Störnstein (Verhandlungen des Hist. Vereins von Oberpfalz und Regensburg, Jahrg. XXIV, 1866).

[2] Vgl. die Stammtafel bei H. Miesner in „Musik und Bild", Festschrift für Max Seiffert (Kassel 1938), S. 105.

witzschen Beamten regiert, während die fürstliche Familie in ihren böhmischen und österreichischen Schlössern — Eisenberg, Raudnitz, vor allem aber Prag und Wien — wohnte. Aber gerade jetzt trat der berühmteste Sproß des schlichten Jäger- und Förstergeschlechtes der Glucks, Christoph Willibald, in Beziehung zu den Gliedern beider Lobkowitzscher Linien. Der älteste Sohn von Ferdinand August, Philipp Hyazinth Lobkowitz (1680—1734), der als regierender Fürst seit 1715 die Primogeniturlinie begründete und seit 1729 als Obersthofmeister der Kaiserin Elisabeth in Wien wohnte, war offenbar derjenige, der den jungen Gluck in seinen musikalischen Neigungen (seit 1728) unterstützte, da zu seinem Besitz auch Schloß Eisenberg gehörte, wo seit Herbst 1727 Glucks Vater Forstmeister war[1]. Aber auch zu dem jüngeren Sohn Ferdinand Augusts, dem Fürsten Georg Christian Lobkowitz (1686—1755), der der Ahnherr der Sekundogeniturlinie wurde, hatte der junge Gluck als Mailänder Opernkomponist Beziehungen gewonnen. Georg Christian kam im September 1743 als Gouverneur nach Mailand, in welcher Eigenschaft ihm Gluck seine Opern *Arsace* (Dezember 1743), *Sofonisba* (Januar 1744) und *Ippolito* (Januar 1745) widmete. Schließlich muß noch eine weitere Verbindung Ch. W. Glucks zur Lobkowitzschen Familie erwähnt werden, die sich am Ende seiner Mailänder Zeit anbahnte. Fürst Philipp Hyazinth hinterließ bei seinem Tod (1734) zwei unmündige Söhne, von denen der ältere, Wenzel Ferdinand, 1739 starb, während der jüngere, Ferdinand Philipp (1724—1784), 1743 als regierender Fürst einundzwanzigjährig das Erbe antrat, im Spätjahr 1745 der Krönung Franz I. zum Römisch-Deutschen Kaiser (28. September 1745) in Frankfurt a. M. als Vertreter seines Hauses beiwohnte und und im Anschluß daran eine Reise über Brüssel, Antwerpen, Rotterdam, Calais, Dover, Canterbury nach London unternahm[2]. Wenn Gluck ihn auf dieser Reise begleitet hat, wie alle Gluck-Biographen behaupten (dokumentarische Beweise hierfür gibt es nicht), so würde daraus zu folgern sein, daß Gluck damals mit Ferdinand Philipp offenbar in Frankfurt zusammentraf und nicht über Paris, wie stets geschildert wird, sondern auf dem beschriebenen Wege nach London reiste. Der vielberedete Pariser Aufenthalt Glucks im Jahre 1745 ist ohnedies durch nichts zu belegen[3]. Fürst Ferdinand Philipp Lobkowitz hatte umfassende künstlerische und wissenschaftliche Interessen[4]; daß er während seines Berliner Aufenthalts 1749 Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften wurde und sich damals mit Ph. E. Bach befreundete, mag hier besonders erwähnt sein. Auch mit Gluck blieb er in späteren Jahren in Verbindung, wovon unter anderem eine merkwürdige Schuldverschreibung des Fürsten über 10000 Gulden an Gluck vom 1. Januar 1767 zeugt, die Gluck am 1. Juli 1769 an seinen Wiener Bankier, Freiherrn Bender, übergibt[5]. Ergänzend sei noch bemerkt, daß der einzige Sohn des Fürsten, Franz Maximilian Lobkowitz (1772—1816), ein Mäzen Beethovens war, der ihm unter anderem die 3., 5. und 6. Symphonie widmete.

Kehren wir nach diesem Überblick über die Lobkowitzsche Generationenfolge im 17. und 18. Jahrhundert, soweit sie für die Familie Gluck in Betracht kommt, zu dem Lobkowitzschen Neustadt im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zurück, wo sich der älteste uns bekannte Teil der Gluckschen Familiengeschichte abspielt. Wie erwähnt ist die erste greifbare Gestalt aus der Ahnenreihe Glucks sein Großvater Johann (Hans) Adam Gluck, der von etwa 1675 bis zu seinem Tod im Januar 1722 das Amt eines Lobkowitzschen Hofjägers in Neustadt ausübte. Falls die Altersbestimmung in der Sterbematrikel: *im Alter von dreiundsiebzig Jahren gestorben*, zutrifft — die Erfahrungen mit derartigen Angaben gebieten größte Vorsicht —, müßte Hans Adam um 1649/50 geboren sein. Die Neustädter Kirchenbücher enthalten jedoch in diesem Zeitraum keine bestätigende Eintragung hierüber. Auch wenn man die Unregelmäßigkeit und Ungenauigkeit der Kirchenbuch-

---

[1] Leider besitzt das Lobkowitzsche Archiv in Raudnitz hierfür keinerlei Unterlagen, wie überhaupt der archivalische Ertrag des Raudnitzer Archivs im Hinblick auf Gluck und seine Familie äußerst dürftig ist. Für mehrfache Auskunft danke ich verbindlichst Herrn Archivar Karel Jeřábek.

[2] Laut Mitteilung des Raudnitzer Archivs.

[3] Grove, Dict. of Music and Musicians, Art. Gluck, setzt den Pariser Aufenthalt Glucks nach der Londoner Reise (also Frühsommer 1746) an. Eher dürfte aber wohl die Zeit vor dem Frankfurter Zusammentreffen mit dem Fürsten, also der Sommer 1745, in Betracht kommen.

[4] Vgl. Ch. Burney, Tagebuch seiner musikalischen Reisen, übersetzt von Ebeling, 1772, II, 216.

[5] Archiv Raudnitz, Sign. H. 8/241.

eintragungen in jener Zeit in Rechnung stellt und allenfalls die Möglichkeit gelten läßt, daß gelegentlich Eintragungen unterlassen worden sind, wird man der Ansicht zuneigen müssen, daß Glucks Großvater nicht in Neustadt geboren wurde, sondern erst um das Jahr 1675 nach Neustadt zuwanderte.

Nun ist aber der Name *Glockh* und *Glückh* in Neustadt bereits am Ende des Dreißigjährigen Krieges zweimal belegt. Die Neustädter Traumatrikel vermerkt am 29. Januar die Eheschließung eines Melchior Glückh, *Musquettier des löb. bayr. Regiments*, mit Catharina, *Petri Creutzers aus Frauenberg*[1] *hinterlassenen Tochter*, und die Geburtsmatrikel meldet prompt am 14. November 1649 den Erstgeborenen dieses Paars mit Namen Johann Nikolaus. Da in den Geburtsbüchern der Jahre 1648/49 noch mehrfach Kinder von Soldaten desselben bayrischen Regiments angezeigt sind, darf man wohl annehmen, daß Melchior Glückh ein Ortsfremder war, der den längeren Aufenthalt seiner Truppe in Neustadt dazu benutzte, um in den Ehestand zu treten. Eine unmittelbare Beziehung zu der Familie des Komponisten dürfte bei diesem Musketier Glückh kaum in Frage kommen. Ganz von der Hand zu weisen ist vollends die von Schmid, Tiersot u. a. leichthin getroffene Entscheidung, Melchior Glückh sei der Vater von Hans Adam Gluck. Hiergegen spricht schon der Befund der Neustädter Kirchenbücher, die weder von einer Geburt des Letzteren im Jahre 1650 (nach. der obigen Altersangabe käme sogar nur 1649 in Betracht!) noch von späteren Familienereignissen des Melchior Glückh etwas wissen.

Scheidet somit Melchior Glückh bei der Bestimmung der Vorfahren der Gluckschen Familie aus, so ist die Sachlage bei einer zweiten Nennung des Namens im Jahre 1645 problematischer. Eine Einquartierungsliste aus diesem Jahr (*halbe Compagnia des Larpiersischen Regiments in Neustadt logiert*)[2] nennt unter den betroffenen Bürgern: *Adam Glockh 15 Kr. 1 Pferdt.* Diese Angabe ist um so erstaunlicher, als die in dem wohlgeordneten Stadtarchiv zu Neustadt a. d. W. aufbewahrten Steuerlisten aus den Jahren 1637—1674, die neben den Hausbesitzern auch die *Inwohner* (Inhaber von Einzelwohnungen) und sogar die in der *Freyung* (außerhalb der Stadtmauer) wohnenden Juden aufzählen, den Namen Gluck in keiner der möglichen Schreibweisen enthalten. Auch die jährlichen Neustädter Bürgerlisten zur Erhebung der Brandsteuer während des Dreißigjährigen Krieges (bis zum Jahre 1650 vorhanden) sowie die Neustädter Kirchenbücher wissen von einem Adam Glockh nichts. Offenbar handelt es sich bei ihm um einen nur vorübergehend in Neustadt seßhaft gewesenen *Inwohner*; auf Letzteres deutet auch die verhältnismäßig geringe Belastung durch die Einquartierung. Es ist allerdings völlig unbekannt, woher dieser Adam Glockh kam, wie lange er in Neustadt blieb und wohin er sich alsdann wandte. Viellicht hängt er aber mit einem Adam Glickh zusammen, der 1661 und 1666 als Hausbesitzer in dem unfern Neustadt gelegenen Städtchen Waldthurn in Steuerbüchern genannt wird[3]. Die übrigen erhaltenen Waldthurner Steuerlisten von 1630 und 1650 (ebenfalls im Amberger Staatsarchiv) verzeichnen den Namen noch nicht, was aber nicht ausschließt, daß Adam Glickh schon um 1650 in Waldthurn seßhaft war, anfangs zwar nur als *Inwohner*, während er sich dann im Lauf der Jahre ein Anwesen erarbeitete[4]. Leider können die Waldthurner Kirchenbücher diese lückenhaften Angaben nicht ergänzen oder klären, da über ihnen ein besonderer Unstern gewaltet hat: sie sind bis in die neueste Zeit hinein verbrannt. Wenn sich aber beweisen ließe, daß der Neustädter Adam Glockh von 1645 mit dem Waldthurner Adam Glickh von 1661 und 1666 identisch ist, so bliebe als die entscheidende Frage immer noch die nach dem Zusammenhang dieses Glockh-Glickh mit unserm Hans Adam Gluck bestehen. Jener könnte — falls hier überhaupt eine Beziehung vorliegt — wohl der Vater des Letzteren sein. Hans Adam Gluck wäre in diesem Falle um 1650 in Waldthurn geboren, wohin Adam Glickh nach einem kurzen Neustädter Zwischenaufenthalt (1645) zu dauerndem Wohnsitz verzogen war. Möglicherweise saß seine Familie überhaupt in Waldthurn. Alle diese Überlegungen sind Kombinationen, die nicht einmal den Charakter einer Hypothese beanspruchen, weil manche der genannten Einzelheiten sich nicht lückenlos aufeinander abstimmen lassen. Gleichwohl sollten diese Gedanken hier einmal ausgesprochen werden, denn das Vorkommen zweier ähnlicher bzw. identisch angewandter Familien- und gleicher Vornamen in einem eng begrenzten Raum und innerhalb einer knappen Zeitspanne ist auch für die damalige Zeit ungewöhnlich genug, daß die Vermutung, es könne eine gegenseitige Beziehung vorliegen, nicht unberechtigt erscheinen dürfte.

Von Bedeutung muß angesichts dieser problematischen Lage der Gluckschen Ahnenbestimmung die Frage nach dem Verbreitungsgebiet des Namens, mindestens

---

[1] Vermutlich Frauenberg bei Nabburg, wo in jener Zeit der Name Creutzer belegt ist.

[2] Lobkow. Archiv Raudnitz, Sign. M 7.

[3] Staatsarchiv Amberg.

[4] Sein Gesamtvermögen wird 1661 auf 64, 1666 auf 130 Gulden veranschlagt. Ein Nachkomme dieses Adam Glickh dürfte wohl ein Sebastian Glück sein, der 1731 in Waldthurner Mannschaftsbüchern genannt wird (Staatsarchiv Amberg).

innerhalb der Oberpfalz, sein. Da muß nun zunächst besonders hervorgehoben werden, daß während des ganzen 17. Jahrhunderts an der südwestlichen Ecke der mittelfränkisch-oberpfälzischen Grenze, in dem Dreieck Breitenbrunn-Beilngries–Diethfurth a. A., also verhältnismäßig abgelegen von Neustadt–Waldthurn, jedoch in unmittelbarer Nähe von Erasbach, Ch. W. Glucks Geburtsort, eine annähernd geschlossene Gluck-Sippe überliefert ist, die in den Kirchenbüchern der genannten Orte als *Gluck, Glückh, Glickh* verzeichnet wird[1].

Ohne hierauf im einzelnen einzugehen, zumal ein Zusammenhang mit den Neustadt-Waldthurner Glucks nach dem vorliegenden Material nicht gegeben zu sein scheint, soll doch als Besonderheit hervorgehoben werden, daß in Beilngries dem Bäckermeistersehepaar Adam Glückh und Barbara geb. Jobst, die beide bis zu ihrem Tod im Jahre 1678 bzw. 1695 hier seßhaft waren, am 13. Dezember 1650 als erstes Kind ein Sohn Adam geboren wurde, dessen weiteres Leben außerhalb von Beilngries verlaufen sein muß, da die Beilngrieser Matrikeln nichts mehr von ihm wissen. Ein sippischer Zusammenhang dieses Adam Glückh mit unserm Adam Gluck läßt sich trotz des ungefähr übereinstimmenden Geburtsjahres vorläufig nicht nachweisen.

Der Name Gluck in allen möglichen Schreibweisen läßt sich dann auch in dem nordwestlich angrenzenden Raum um Neumarkt seit dem 14. Jahrhundert weitgehend belegen[2]. Die Kirchenbücher der in dieser Gegend gelegenen Orte Reichertshofen, Berngau, Berg und besonders Stöckelsberg bei Altdorf bringen hierzu im 17. und 18. Jahrhundert noch mancherlei Einzelheiten, aus denen hervorgeht, daß der Name Gluck hier weitverbreitet war. Aber auch von dieser Seite gibt es keine wahrnehmbare Brücke zu unserm Hans Adam Gluck oder zu dem Adam Glockh 1645 und Adam Glickh 1661 und 1666 im Neustadt-Waldthurner Bezirk. In der östlichen Oberpfalz sind nur versprengte Vorkommen des Namens im 15.—16. Jahrhundert in der Gegend von Waldmünchen (Flischbach bei Kloster Schoental und Kolmberg) zu belegen. In der nördlichen Oberpfalz, insbesondere im weiteren Umkreis von Neustadt-Waldthurn, ist der Name Gluck vor 1645 überhaupt nicht mehr dokumentarisch nachzuweisen.

Buchner (S. 34) erhielt nur noch Kunde von einem Pfarrer Sebastian Glück, der zwischen 1651 und 1658 in dem westlich Neustadt gelegenen Kirchenthumbach amtete. Ich selbst konnte feststellen, daß in dem bei Nabburg (also südlich Neustadt) gelegenen Guteneck im Jahr 1667 Hans Klueg die Jungfrau Anna Frey heiratete und das Wirtsgewerbe seines Vaters Konrad Klueg weiterführte. Beziehungen zu unserm Hans Adam Gluck sind in beiden Fällen nicht nachweisbar.

Diese Übersicht zeigt, daß das eigentliche Verbreitungsfeld des Namens in dem westlichen Teil der Oberpfalz liegt und stark in das mittelfränkische Gebiet hineingreift[3]. Ob damit notwendigerweise eine Zuwanderung der Neu-

---

[1] Für liebenswürdige Auskunft danke ich den Herren Geistlichen J. Rebele, B. Meier und Pilland. Buchner, a. a. O., S. 35, weist ferner für das 16. Jahrhundert in der Nähe von Beilngries mehrere Träger des Namens Gluck als Vögte der Feste Liebeneck und Gutsbesitzer in Mettendorf bei Greding nach.

[2] *Fritz der Klück, purger zu Altdorf* (1386), Pangratz Gluck (Hofmark Berngau, 15. Jahrhundert), Fritz Klugkh aus Stöckelsberg (1533), Hans Glückh aus Haimburg (1574), Leonhard, Erhard und Jörg Glückh aus Stöckelsberg (1583) — sämtliche (nach frdl. Mitteilung von Herrn Hauptlehrer Schmitt, Amberg) in Akten des Staatsarchivs Amberg. Zu Pankraz Gluck vgl. auch Buchner, a. a. O., S. 34.

[3] In Schwabach (südlich von Nürnberg) gibt es im 18. Jahrhundert auch lutherische Träger des Namens.

städter Glucks aus dieser Richtung erfolgt sein muß, kann hier nicht entschieden werden. Möglicherweise verschweigen die ohnedies in vielen Fällen mangelhaft überlieferten, häufig verbrannten oder erst in jüngerer Zeit einsetzenden Kirchenmatrikeln den in der nördlichen Oberpfalz verlaufenden Ahnenzweig unseres Hans Adam Gluck. Zu denken gibt auch die Tatsache, daß das älteste Grundbuch der Stadt Komotau (Sudetengau) als erste Eintragung am 5. Februar 1468 einen Nikolaus Gluck enthält, der hier auf ein Haus Verzicht leistete[1]. Das ist um so bemerkenswerter, als später Alexander Gluck, des Komponisten Vater, in der Komotauer Gegend seine letzte Anstellung gefunden hat. Ein verwandschaftlicher Zusammenhang dieses Komotauer Bürgers mit den zweihundert Jahre später in Erscheinung tretenden Neustädter Glucks kann natürlich nicht nachgewiesen werden. Immerhin muß die Frage offen bleiben, ob nicht vielleicht die Ahnen des Komponisten im Egerland oder an den Südhängen des Erzgebirges zu suchen sind[2].

Wenden wir uns nun, nachdem wir die Möglichkeiten des älteren Stammbaumverlaufs der Gluckschen Familie nach allen Seiten abgetastet haben, zu Hans Adam Gluck, der ältesten fest verbürgten Gestalt des Geschlechts. Bevor er etwa 1675 nach Neustadt kommt, besitzen wir eine einzige Nachricht von ihm in den Matrikeln der Gemeinde Windisch-Eschenbach (etwa 10 km nördlich von Neustadt). Ihr ist zu entnehmen, daß dem Graf Hartungschen Förster *Hans Adam Kluckh* und seiner Frau Maria Anna in Dietersdorf (benachbartes Gut von Windisch-Eschenbach) ein Sohn geboren und am 25. September 1672 auf die Namen Hans Paul getauft wurde. Nach zehn Wochen ist dieses Kind bereits gestorben, die Sterbematrikel zeigt am 4. Dezember 1672 die Beerdigung an. Es handelt sich hier offenbar um den Erstgeborenen des jungen Paars; Hans Adam war damals etwa zweiundzwanzig, Anna Maria, deren Mädchenname nirgends genannt ist, einundzwanzig Jahre alt. Vor seiner Anstellung als Lobkowitzscher Hofjäger in Neustadt stand also Hans Adam Gluck, mindestens seit dem Jahre 1672, in der näheren Umgebung seines künftigen Wohnsitzes als Weidmann bereits in anderen Diensten. Wie lange er in Dietersdorf weilte, woher er kam, wann und wo er getraut wurde, ließ sich trotz intensiver Bemühungen nicht ausfindig machen. Es ist jedoch anzunehmen, daß er sich etwa 1671 verheiratet hat, Dietersdorf mochte seine erste Anstellung gewesen sein. Besonders bedauerlich ist die Ungewißheit über Ort und Zeitpunkt seiner Verehelichung auch deshalb, weil wir dadurch nichts Näheres über die Herkunft von Frau Anna Maria, der Großmutter des Komponisten, erfahren.

Zwischen 1673 und 1675 hat Hans Adam Gluck seinen Arbeitsplatz gewechselt. Im Sommer 1675 finden wir ihn erstmals in Neustadt genannt, und zwar war er hier Jäger des damals zwanzigjährigen Erbprinzen Ferdinand August (siehe S. 133).

---

[1] Frdl. Mitteilung von Herrn Studienrat Schellberger (Komotau).

[2] Die befragten Kirchenbücher dieser Gebiete haben vorläufig noch keinerlei Ergebnisse gezeitigt. Es ist infolgedessen voreilig, wenn (außerdem ohne Beleg) behauptet wird (M. Komma, J. Zach und die tschechische Musik im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts, Kassel 1938, S. 89), daß Ch. W. Gluck unter anderem „durch die Abstammung seiner Eltern (?) und die Nähe seines Geburtsorts zur deutsch-westböhmischen Grenze (!) . . . stark mit Böhmen verbunden" sei.

In dem Rechnungsbuch des fürstl. Rentmeisters G. J. Schupp[1] findet sich folgende Eintragung: *An Hans Adam Klueg, des Prinz Ferdinand Jäger, auf seine Neustädtische Rückreise, wie auch Unterhalt der 11 geführten Hunden und Windspielen laut Ihro fürstl. Gnaden sub. No. 122 den 18. Juni 1675 datierter Anschaffung 2 fl.* Hans Adam hatte den Prinzen nach Raudnitz begleitet, die Eintragung bezieht sich auf seine Bezahlung während der Rückreise. Als 1677 Fürst Wenzel, der „Regierer" des Hauses Lobkowitz, starb, folgte ihm Prinz Ferdinand August als Fürst Lobkowitz, Herzog zu Raudnitz und Sagan in der Regierung, wenn auch Neustadt selbst immer noch von der Fürstin-Witwe bis zu ihrem Tod (1682) gelenkt wurde (siehe S. 133). Hans Adam Gluck hatte sich offenbar bewährt und stieg nun zum „Fürstl. Saganschen Hofjäger" auf, unter welcher Bezeichnung er bei der Geburt seiner Tochter Ottilia Maria am 11. November 1678 in der Neustädter Geburtsmatrikel erscheint. Sein Gehalt scheint bereits im Jahre 1681 die höchste Stufe erreicht zu haben. In einer Besoldungstabelle vom 27. Mai 1717[2] heißt es: *Hofjäger Hans Adam Gluck vom 1. 10. 1681 an jährlich außer dem gewehnlichen Schußgeld 50 fl., Korn 4 Näpf, Holz 8 Klafter; vor die Hund ehedessen 12 Achtel Haber, anieczo Korn 5 Achtel.* Trotz der wachsenden Kinderzahl vermochte Hans Adam in den kommenden Jahren seine Vermögenslage mehr und mehr zu verbessern, wobei er kleinere Äcker und Wiesen verkaufte und größere erwarb[3]. Im August 1686 erstand er ein eigenes Haus *zwischen der hochfürstlichen Hofstallung und dem Ambtshaus* in der Oberen Vorstadt[4]. Ohne Darlehen scheint es jedoch nicht immer gegangen zu sein, wie eine Schuldverschreibung über 43 Gulden vom 6. Juli 1698[5] und der Befund bei der Testamentseröffnung 1724 (siehe unten) beweisen. Immerhin vermochte er sich einen gewissen Nebenverdienst durch Holzfuhren u. a. bei der Stadtverwaltung gesichert haben[6], war er doch nicht nur Lobkowitzscher Hofbeamter, sondern auch Bürger von Neustadt.

Wie schon im Dreißigjährigen Krieg, hatte Neustadt auch im spanischen Erbfolgekrieg (seit 1702), da es an der alten Heerstraße Eger-Regensburg lag, viel unter Einquartierungen zu leiden. Auch Hans Adam Gluck ist davon, besonders in den Jahren 1704—1707 betroffen worden[7]. In religiösen Dingen war er ein treuer Sohn seiner Kirche. Aus der Anzeige seines Todes in der Sterbematrikel geht hervor, daß er als „Erzbruder" der an der Neustädter Pfarrkirche bestehenden Corpus-Christi-Bruderschaft angehörte. Es sei gleich vorweggenommen, daß auch seine zweite Frau Mitglied dieser Bruderschaft war. Das Familienleben des Hans Adam Gluck gestaltete sich in den 47 Jahren seines Neustädter Aufenthalts überaus

---

[1] Archiv Raudnitz, Bd. 1675, S. 117 (Sign. J 12e).

[2] Archiv Raudnitz, Sign. H 16/9.

[3] Nach verschiedenen Kaufquittungen in Briefprotokollen des Staatsarchivs Amberg.

[4] Der Kaufbrief vom 15. August 1686 wird bei dem Verkauf des Hauses am 29. November 1723 erwähnt. Vg. Schmid, a. a. O., S. 470.

[5] Briefprotokolle im Staatsarchiv Amberg.

[6] Hierüber bewahrt das Stadtarchiv Neustadt sogar einige autographe Lohnquittungen auf.

[7] Vgl. die zahlreichen Einquartierungslisten im Stadtarchiv Neustadt. Als im Juni 1705 ein ganzes dänisches Regiment untergebracht werden mußte, bekam Hans Adam sogar *2 Mann, 1 Weib* in sein Haus.

wechselvoll. Er war zweimal verheiratet. Seine erste Frau, Anna Maria, starb im Alter von sechsunddreißig Jahren und wurde am 13. Januar 1687 beerdigt. Sie ist demnach um 1651 geboren. Am 8. April 1688 heiratete Hans Adam zum zweitenmal, und zwar Anna Catharina Blöd (Plödt), die Tochter des verstorbenen Bürgermeisters Andreas Blöd zu Tännesberg (südlich von Waldthurn), deren Schwester mit dem Büchsenmacher Andreas Wild in Neustadt verheiratet war. Anna Catharina hielt sich schon mindestens seit dem Tod von Hans Adams erster Frau in Neustadt auf und betreute seinen Haushalt, wie man wohl aus der vorzeitigen Geburt ihres ersten Kindes mit Hans Adam Gluck (eines Sohnes, Georg Christoph, der am 27. November 1687, also mehr als vier Monate vor der zweiten Heirat, zur Welt kam) schließen darf (siehe unten). Am 3. Dezember 1688 einigten sich die beiden Ehegatten hinsichtlich ihres Vermögens in einem *Heuraths-Contract*[1], aus dem unter anderem hervorgeht, daß Anna Catharina ein Gesamtvermögen von 100 Gulden in die Ehe mitbrachte, die auf Hans Adams Haus *versichert* wurden. Ferner wird in dem Kontrakt festgestellt, daß vier Kinder aus erster Ehe noch am Leben sind, die den zu erwartenden aus zweiter Ehe vermögensrechtlich gleichgestellt sein sollen. Anna Catharina starb 1701 und wurde am 26. Januar begraben. Hans Adam überlebte seine zweite Frau um einundzwanzig Jahre. Als er am 9. Januar 1722 in Neustadt begraben wurde, war sein Enkel Christoph Willibald bereits acht Jahre alt.

Wenn man sich von dem Familienstand Hans Adam Glucks ein Bild machen will, so ist zunächst zu bemerken, daß die Kirchenbücher eine vollkommene und absolut verläßliche Rekonstruktion nicht ermöglichen. In manchen Fällen ist die Geburt der Kinder, in anderen das Sterbedatum nicht eingetragen. Man kann sich diese Verwirrung nur dadurch erklären, daß Neustadt damals oft von auswärtigen Pfarrern betreut wurde, die oft wochenlang nicht nach Neustadt kamen und infolgedessen auch die Kirchenbücher nicht lückenlos und sorgfältig führen konnten[2].

I. Kinder aus der ersten Ehe des Hans Adam Gluck und seiner Frau Anna Maria (beerdigt am 13. Januar 1687[3]).

1. Hans Paul, 25. September 1672 bis 4. Dezember 1672 in Dietersdorf.
2. Ottilia Maria, 11. November 1678 in Neustadt a. d. W. bis?
3. Ottilia Maria, 22. März 1681 bis 10. April 1684 in Neustadt a. d. W.
4. Leopold, vor 1683 in Neustadt a. d. W. (?) bis nach 1748 in Preßburg.
5. Alexander, 28. Oktober 1683 in Neustadt bis 26. Juli 1743 (Sterbetag) in Hammer bei Obergeorgenthal.
6. Ottilia Luzia, etwa 1684 in Neustadt (?) bis 2. November 1710 in Neustadt.
7. Katharina, 7. November 1686 bis 18. November 1686 in Neustadt.

In dem erwähnten Heiratskontrakt von 1688 ist von vier lebenden Kindern aus erster Ehe die Rede. Das wären nach vorstehender Übersicht Nr. 2, 4, 5 und 6. Trotzdem erscheint die Tabelle unvollständig. Denn es ist kaum anzunehmen,

[1] Bei Schmid, a. a. O., S. 468.

[2] Frdl. Mitteilung von Herrn Oberinspektor Piehler (Neustadt).

[3] Die Zeitangaben beziehen sich in der Regel auf Tauf- und Begräbnistag. Wo in den Kirchenbüchern Geburts- und Todestag vermerkt sind, wird dies hier ausdrücklich hervorgehoben.

daß zwischen Nr. 1 und 2 keine Kinder zur Welt gekommen sind. Vielleicht ist aber in diesem Zeitraum die Geburt des Leopold (4) anzusetzen, die nirgends festzustellen war. Unvollständig ist auch die Angabe in der *Beschreibung der Bürger und Inwohner in der Stadt, Vorstadt und Freyung allhier zu Neustadt a. d. W. pro anno 1683* (Archiv Raudnitz), daß das Ehepaar Gluck nur eine Tochter Ottilia habe. Über die einzelnen Namensträger mögen noch folgende Anmerkungen folgen.

Ad 2 und 3: Merkwürdig ist hier die gleiche Namengebung für zwei Kinder, doch kommt derartiges damals häufiger vor. Bemerkenswert ist auch, daß in beiden Fällen die gleiche Patin genannt wird, und zwar die Frau (Ottilia) des Organisten Leonhard Kneidel aus dem benachbarten Weiden. Über die späteren Schicksale der älteren Ottilia Maria (2) war nichts zu ermitteln. Sie wird wohl später nach auswärts geheiratet haben. Beim Tode des Vaters Hans Adam Gluck war sie jedoch nicht mehr am Leben, da sie unter den Erben nicht genannt wird.

Ad 4: Über die Existenz dieses Sohnes ist bis zur Teilung der väterlichen Erbschaft im Jahre 1724 nichts in Erfahrung zu bringen. Am 10. Januar 1724 wird die *Theilung der Verlassenschaft des J. A. Gluck* vollzogen. In diesem Dokument (Stadtarchiv Neustadt a. d. W.) steht Leopold als Ältester an erster Stelle und wird als *Jäger in Preßburg* bezeichnet. In Kaufbrief und Quittung anläßlich der Veräußerung des väterlichen Anwesens (1723 und 1728)[1] tritt er jedoch hinter dem wohlsituierteren Alexander (5) zurück und wird einfach *Förster in Ungarn* genannt. Einiges Licht in sein Leben bringt erst ein der *Theilung der Verlassenschaft* angehängter Brief, den er als alter Mann mit zittriger, ungelenker Hand am 20. Juli 1748 aus dem Bürgerspital Preßburg an den Neustädter Magistrat schrieb. Offenbar hatte man ihm damals aus elterlichem oder geschwisterlichem Erbe einige Gegenstände geschickt. Hierauf ist der Brief die Antwort, und zwar die Antwort eines durch dauernde Krankheit und hoffnungslose Armut völlig gebrochenen Mannes. Leopold Gluck erzählt darin, er habe dem *Kardinal von Sachsen* vier Jahre drei Monate und dem Magistrat in Preßburg sechzehn Jahre lang gedient. Da er aber sein Amt nicht mehr ausführen könne, sei er ins Spital gekommen *alters wegen und wegen meines großen Leibschadens.* Wahrscheinlich war dies schon Mitte oder Ende der 1730er Jahre der Fall. Weiter dankt er dem Magistrat von Neustadt für die empfangenen *Hausmobilien* und bittet, *ihm als einem Landeskind dreylich beizustehen,* denn er müsse hier im Spital sein *Leben kümmerlich zubringen.* Die Unterschrift lautet: *Leoboldt Glickh, Bressburg, 20. Jully 1748 im Bürger sbitall.* Dieser Brief ging in jenen Monaten von Preßburg nach Neustadt, als Christoph Willibald, der Neffe des in Armut Verkommenen, in dem nahen Wien mit der *Semiramide riconosciuta* seine ersten glänzenden Triumphe auf deutschem Boden feierte. Wann Leopold Gluck gestorben ist, war nicht zu ermitteln. Diesbezügliche Anfragen in Preßburg blieben unbeantwortet.

Ad 5: Alexander ist der Vater des Komponisten. Über ihn vgl. weiter unten.

Ad 6: Die Geburtsmatrikel von Neustadt weist das Geburtsdatum der Ottilia Luzia nicht nach. Sie starb im Alter von sechsundzwanzig Jahren; hiernach wurde — vorbehaltlich der Richtigkeit dieser Angabe — das ungefähre Geburtsdatum bestimmt.

Ad 7: Die Matrikeleintragung lautet hier: *Vixit Catharina, Adae Glieck iaculatoris filiola aetatis suae 8 dierum.*

II. Kinder aus der zweiten Ehe des Hans Adam Gluck und seiner Frau Anna Catharina geb. Blöd (beerdigt 26. Januar 1701).

1. Georg Christoph, 27. November 1687 bis 20. August 1688 in Neustadt.
2. Johann Christoph, geboren und gestorben am 23. April 1689 in Neustadt.
3. Georg Christoph, 25. März 1690 in Neustadt bis ?
4. Maria Magdalena, 7. Oktober 1692 in Neustadt bis ?
5. Wolfgang, 20. Januar 1696 bis 20. September 1704 in Neustadt.
6. Anna Catharina, 5. März 1698 in Neustadt bis ?
7. Johann Christoph, 25. März 1700 in Neustadt bis ?

An Einzelheiten ist zu bemerken:

[1] Vgl. Schmid, a. a. O., S. 469 und 471.

Ad 1: Da das Kind vier Monate vor der Eheschließung zur Welt kam, wird es in der Matrikel ausdrücklich als *filius legitimus* bezeichnet.

Ad 3: Georg Christoph wird in den Dokumenten, die sich auf den Verkauf des väterlichen Hauses beziehen (1723 und 1728, siehe Schmid, a. a. O., S. 469ff. und 471), als hochfürstl. Jäger in Raudnitz bezeichnet. Nach einer Mitteilung von Herrn Archivar Jeřábek-Raudnitz diente er auch späterhin in der Herrschaft Raudnitz und war um 1735 Jäger zu Ctiněves (Bezirk Raudnitz) und um 1743 Jäger in Brozan (ebenda).

Ad 4: Der Name erscheint in späteren Matrikeleintragungen und im Hinterlassenschaftsakt von 1724 mehrfach verändert: Anna Margarete, Anna Maria Margarete und Maria Margarete. Im Jahr 1717 wurde sie von Johann Gottfried Werner (*milite hujate* = von hier gebürtiger Soldat) geheiratet. Das erste Kind dieser Ehe (Taufe am 1. Januar 1717) *legitimatus est per subsequens matrimonium.* Bei der Geburt des zweiten Kindes (3. Januar 1719) heißt es in der Matrikel, daß der Vater J. G. Werner in Raudnitz *artem venatoriam* erlerne, während seine Frau hier (Neustadt) weile. Auch beim dritten Kind (1724) heißt es in der Matrikel: Vater in Raudnitz. Maria Magdalena war beim Tode ihres Vaters (1722) die einzig überlebende Tochter, die ihm in den letzten Jahren seines Lebens den Haushalt führte. Auf Grund des letzten Willens Hans Adam Glucks sollen ihr *15 fl. und eine Kuh* gehören *in Ansehung ihrer gehabten Müh und Wartung bei der letzten Krankheit.* Nach 1724 scheint sie ebenfalls mit ihren Kindern nach Böhmen übergesiedelt zu sein, wo ihr Mann 1735 und 1743 noch Lobkowitzscher Jäger in Lužec a. d. Moldau (Bezirk Melnik) war. Ihr Todesdatum konnte noch nicht ermittelt werden.

Ad 5: In der Sterbematrikel heißt es fälschlicherweise *zehn Jahre alt.* Wie ersichtlich, war er bei seinem Tod erst acht Jahre alt.

Ad 6: Das Todesjahr der Anna Katharina konnte nicht festgestellt werden. Da sie unter den Erben 1724 nicht genannt wird, war sie damals nicht mehr am Leben.

Ad 7: Johann Christoph ist der jüngste Sproß, der in der Geschichte der frühen Gluck-Forschung so viel Verwirrung gestiftet hat, indem man ihn (vor Schmid) für den Komponisten selbst hielt. Sein Name ziert auch unrechtmäßigerweise das Münchener Gluck-Denkmal. Schmid (a. a. O., S. 15) behauptet, Johann Christoph sei in Regensburg im „Klerikalseminar" erzogen worden und habe sich dem geistlichen Stande gewidmet. Darüber war nichts in Erfahrung zu bringen. Jedoch heißt es im Hinterlassenschaftsakt 1724 *derzeit in Raudnitz.* Möglicherweise hat also auch er, wie alle männlichen Familienmitglieder, das Jägerhandwerk ergriffen und stand in Lobkowitzschen Diensten. Wäre er Mönch oder Priester geworden, so würde dies die Quittung beim Verkauf des väterlichen Hauses vom Jahre 1728 (Schmid, S. 471), die ihn einfach mit Namen erwähnt, sicherlich hervorgehoben haben.

Man ersieht aus vorstehender Übersicht, daß die Sterblichkeit in der Gluckschen Familie recht erheblich war. Beim Tode Hans Adam Glucks lebten noch aus erster Ehe: Leopold und Alexander, aus zweiter Ehe: Georg Christoph (II 3), Maria Magdalena und Johann Christoph (II 7). Das Vermögen wurde unter sie, wie das im Heiratskontrakt von 1688 vorgesehen war, zu gleichen Teilen aufgeteilt. Der schon erwähnte Hinterlassenschaftsakt vom 10. Januar 1724 nennt als Gesamtvermögen (Haus, Inventar und Äcker) 386 Gulden 30 Kreuzer. Hiervon waren jedoch erst noch die Gläubiger zufriedenzustellen. Alexander hatte dem Vater zu Lebzeiten 90 fl., Georg Christoph 15 fl. geliehen. Hans Adam war unter anderem auch mit der Bezahlung von 30 Maß Bier im Rückstand, *die er zu Lebzeiten getrunken.* Die Summe aller Schulden belief sich schließlich auf 248 fl. 40 Kr. 3 Pf. Zur Verteilung unter die Erben kam infolgedessen der Gesamtbetrag von 137 fl. 49 Kr. 1 Pf., wobei 27 fl. 33 Kr. 3 Pf. auf den einzelnen entfielen. Das Glucksche Haus wurde von dem *fürstlichen Heuanbinder* Wenzel Plyhail, einem Tschechen, gekauft, dessen Nachkommen es noch bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein bewohnten[1].

Von den Kindern Hans Adam Glucks hat uns hier vor allem Leben und Schicksal des am 28. Oktober 1683 in Neustadt geborenen Sohnes Alexander, des Vaters

[1] Frdl. Mitteilung von Herrn Oberinspektor Piehler (Neustadt). Eine Ansicht des Neustädter Gluck-Hauses findet sich in meiner Gluck-Biographie.

Christoph Willibald Glucks, zu beschäftigen. Auch über ihn kann hier (über Buchner hinaus) eine Reihe neuer Daten mitgeteilt werden, wenngleich noch manches Wissenswerte verschlossen bleiben muß. So etwa gleich die ersten Jahre seines Hinaustretens in die Welt. Sein Leben ist überhaupt gegenüber der Seßhaftigkeit seines Vaters durch ein unternehmungsreiches Umherwandern gekennzeichnet, das auch auf seinen Sohn Christoph Willibald übergehen sollte. Der Drang zum Sehen und Wandern scheint durch den spanischen Erbfolgekrieg in Alexander geweckt worden zu sein. Bei Ausbruch des Krieges 1702/03 hatte er gerade das wehrfähige Alter erreicht und wurde sicherlich sogleich in das Kontingent der Grafschaft Neustadt-Störnstein eingereiht, das dem Reichsheer verpflichtet war. Das Bataillon, dem die Lobkowitzschen Truppen beigegeben waren, enthielt in seiner 5. Kompanie unter Hauptmann Kronach die 49 Mann der Grafschaft Neustadt[1]. Unter ihnen dürfen wir auch Alexander Gluck vermuten. Über seine Kriegsschicksale ist weiter nichts bekannt, als die seit Schmid immer wieder nacherzählte, auf mündlicher Familientradition beruhende Nachricht, er sei ,,Büchsenspanner und Leibjäger des Prinzen Eugen" gewesen[2]. Ob das wörtlich zu nehmen ist, mag dahingestellt bleiben. Der spanische Erbfolgekrieg, in dem Kurbayern gegen das Reich (Österreich und seine Bundesgenossen) stand, war auf deutschem Boden gar bald zuungunsten Bayerns entschieden worden. Die bis dahin zu Bayern gehörige Oberpfalz kam von 1705—1708 unter kaiserliche Verwaltung und seit 1708 für die nächsten sechs Jahre an die Kurpfalz. Erst beim Friedensschluß (September 1714) fiel sie wieder an Kurbayern zurück. Es ist gut, wenn man sich diese Zusammenhänge klarmacht, denn auch Alexander Glucks Schicksal wurde durch den Krieg und seine Folgen mitgeformt. Im Zuge der Einsetzung kaiserlicher und kurpfälzischer Beamter in dem eroberten und besetzten oberpfälzischen Gebiet wurde im Jahre 1708 durch den in Düsseldorf residierenden Kurfürsten Johann Wilhelm der kaiserliche Generalfeldwachtmeister Graf Johann Georg v. d. Hauben, der einem rheinischen Geschlechte entstammte, zum Obristjägermeister in der Kurpfalz und Schultheißen zu Neumarkt ernannt[3]. Alexander Gluck, der 1712 als Neunundzwanzigjähriger plötzlich aus einem anonymen Dunkel auftaucht und (vielleicht schon im Sommer 1711) die damals erledigte Jägerstelle in Erasbach erhielt[4], wird (auch noch in späterer Zeit) geradezu als *Graf Haubnischer Jäger* bezeichnet[5]. Es ist daher wohl möglich, daß er schon einige Jahre vorher dem Grafen v. d. Hauben diente und damit zugleich im Dienst des Kurfürsten Johann Wilhelm (vielleicht im Rheinland) stand. An welchen bestimmten Orten er sich aufhielt, bevor er sein Jägeramt in Erasbach übernahm, ließ sich jedoch bisher trotz unablässiger Bemühungen nicht ermitteln. Dies ist um so schmerzlicher, als damit auch die Möglichkeit entfällt, Zeit und Ort seiner Verehelichung sowie vor allem Mädchennamen und Herkunft seiner Frau festzustellen. Denn es dürfte als ziemlich sicher

---

[1] Vgl. Brenner-Schäffer, a. a. O., S. 98ff.

[2] Das Heeresarchiv Wien vermag hierfür aus seinen Kriegs- und Feldakten der Zeit keine Unterlagen zu geben.

[3] Buchner, a. a. O., S. 25f.

[4] Buchner, a. a. O., S. 26.

[5] Buchner, a. a. O., S. 15, 19.

gelten, daß er bereits verheiratet war, ehe er nach Erasbach kam. Die Erkundung des Trauscheins Alexander Glucks, die, leider erfolglos, im Mittelpunkt meiner Bemühungen stand, bildet eine der vordringlichsten Aufgaben der Gluckschen Familienforschung. Gilt es doch, hier überhaupt erst einmal das erste Licht über die Mutter des Komponisten zu verbreiten, von der in allen späteren Matrikeleintragungen (bei der Geburt ihrer Kinder und bei ihrem eigenen Tod) immer nur die Vornamen Maria Walpurga genannt werden.

Über die Erasbacher Zeit Alexander Glucks hat Buchners inhaltsreiche Schrift genügend aufgeklärt, so daß auf die dortigen Forschungsergebnisse verwiesen werden kann. Neben der Tatsache, daß sein Erstgeborener (?) Christoph Willibald nicht in Weidenwang, sondern in Erasbach geboren und getauft wurde, ist besonders bemerkenswert, daß der Vater Alexander in raschem Tempo zu Wohlhabenheit und Ansehen gelangte. Schon im Sommer 1713 konnte er sich ein Haus *ex propriis* bauen, wozu ihm der Pfalzgraf Johann Wilhelm *20 Stämm Bauholz waldzinsfrei* zur Verfügung stellte[1]. In der Folgezeit wurde er noch, teilweise empfohlen durch seinen Dienstherrn und Gönner, den Grafen v. d. Hauben, Förster der benachbarten Klöster Seligenpforten und Plankstetten und schließlich Förster zu Erasbach und Unterförster zu Weidenwang[2].

Mit der Rückkehr der Oberpfalz an Kurbayern (1714) schied der pfälzische Graf v. d. Hauben aus seinem Amt aus, während die Unterbeamten (auch A. Gluck), nachdem sie um *Konformation* nachgesucht hatten, belassen wurden[3]. Alexander Gluck blieb noch annähernd drei Jahre in Erasbach. Im August 1717 hat er jedoch *freiwillig resignieret* und wandte sich, nach erfolgtem Hausverkauf, am 1. September nach dem etwa 300 km entfernten Nordböhmen. Die Reise dahin ging sicherlich über die Heimatstadt Neustadt a. d. W., das der damals dreijährige Christoph Willibald bei dieser Gelegenheit vermutlich zum erstenmal zu sehen bekam.

Es herrscht in der Gluck-Forschung eine ziemliche Unklarheit darüber, an welchen Platz in Nordböhmen Alexander Gluck zuerst berufen wurde, wie überhaupt die Anstellungsverhältnisse und Aufenthaltsorte Alexanders innerhalb des nächsten Jahrzehnts der Forschung viel Verlegenheit bereitet haben, d. h. man begab sich in den Schutz Anton Schmids und erzählte dessen Unrichtigkeiten und Ungenauigkeiten gläubig nach. Die bisherige Annahme, Alexander sei zunächst als „Waldbereiter" des Grafen Kaunitz nach Neuschloß bei Böhmisch-Leipa gekommen, entbehrt jeder Grundlage und muß endgültig aufgegeben werden. Es dürfte hingegen als sicher feststehen, daß Alexander Gluck am 1. Oktober 1717 in den Dienst der Herzogin Anna Maria Franziska von Toscana in Reichstadt trat. Ein bei Buchner (S. 31) erwähntes Schreiben vom 9. März 1719 im Forstamt Neumarkt spricht ganz offen von dem Weggang A. Glucks nach Reichstadt in Böhmen. Außerdem findet sich bereits am 2. Mai 1718 in der Geburtsmatrikel von Reichstadt die Eintragung, daß dem *fürstl. Oberförster Alexander Kluckh* eine Tochter geboren worden sei. Gluck kam nur nach Reichstadt, um sich zu verbessern,

[1] Buchner, a. a. O., S. 19.

[2] Buchner, a. a. O., S. 26f.

[3] Buchner, a. a. O., S. 27.

er wurde hier „herzogl. Toscanischer Oberförster" und nicht „Gräflich Kaunitzscher Waldbereiter".

Man wird mit Recht die Frage aufwerfen, durch wessen Vermittlung Alexander Gluck auf den neuen Posten in dem weit entfernt liegenden Reichstadt gekommen sein mag. Bestimmte Anhaltspunkte dafür gibt es nicht. Doch wird man vielleicht seinen Gönner Graf v. d. Hauben oder Johann Wilhelm von der Pfalz dahinter vermuten dürfen. Zum Verständnis dieser möglichen Zusammenhänge[1] sei hier eingeschaltet, daß Anna Maria Franziska in Reichstadt (eine geborene Prinzessin von Sachsen-Lauenburg) in erster Ehe mit dem Pfalzgrafen Philipp von Pfalz-Neuburg (gestorben 1693), einem Bruder des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, verheiratet war. Sie besaß von ihrem Vater her in Böhmen große Herrschaften, darunter auch Reichstadt. Im Jahre 1697 verheiratete sie sich ein zweites Mal mit dem toskanischen Erbprinzen Johann Gasto (1671—1737), der seit 1723 als letzter Medici auf dem toskanischen Thron saß. Die Hochzeit wurde bei ihrem Schwager in Düsseldorf gefeiert, mit dem sie offenbar auch weiterhin noch in Verbindung blieb, zumal die Ehe mit dem toskanischen Prinzen denkbar unglücklich war. Das neuvermählte Paar residierte in dem stillen Reichstadt, wo es aber der künstlerisch und literarisch hochgebildete und äußerst bewegliche Prinz nur ein Jahr aushielt und sich dann wieder in das Getriebe der großen Welt begab. Franziska, die gegen alles fremde Wesen eine Abneigung hatte, war durch nichts zu bewegen, ihrem Gemahl nach Florenz zu folgen. Sie blieb in dem nunmehr toskanischen Reichstadt und starb hier als Großherzogin von Toskana im Jahre 1741. Wenn auch vorläufig noch unbekannt ist, auf welche Weise die Berufung Alexander Glucks nach Reichstadt im einzelnen zustande kam, so darf doch die Vermutung ausgesprochen werden, daß die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem Kurfürsten von der Pfalz und der Fürstin von Reichstadt diese Berufung ermöglicht bzw. begünstigt haben. Vielleicht war dabei Graf v. d. Hauben, der Alexander Gluck in Erasbach förderte, der Vermittler. Gluck selbst hat wohl unter den veränderten politischen Verhältnissen seit 1715 von Erasbach (d. h. aus kurbayrischen Diensten) fortgestrebt und sich möglicherweise an den Grafen v. d. Hauben oder unmittelbar an den Düsseldorfer Kurfürsten gewandt, in dessen Dienst er vor seiner Erasbacher Zeit gestanden haben mochte.

Über die Reichstädter Jahre Alexander Glucks und seiner Familie sind keine Einzelheiten bekannt. Von den Kindern, die hier geboren wurden, soll in späterem Zusammenhang die Rede sein. Es scheint, daß es Alexander auch hier rasch zu Ansehen brachte, wie die Namen der Taufpaten (z. B. Kreisdechant Neumann) seiner in Reichstadt geborenen Kinder bezeugen mögen. Frau Gluck wird ihrerseits am 18. Februar 1722 als Gevatterin eines Kindes des Martin Fleck, Hauptmanns der Herrschaft Bürgstein, genannt. Auch spätere Bezeichnungen, wie *der wohledle, der wohledle und gestrenge Herr Alexander Gluck* oder *Dominus nobilis* in den Matrikeleintragungen bei der Geburt seiner Kinder bezeugen seine bevorzugte Stellung und die Achtung, die man seiner Persönlichkeit entgegenbrachte.

Mit dem äußeren Ansehen wuchs die Kapitalkraft, was einige größere Darlehen veranschaulichen, die er Neustädter Bürgern gewährte. Wie die Briefprotokolle von Neustadt beweisen[2], gewährte er am 1. Juni 1720 und am 6. Juli 1720 je ein Darlehen von 200 Gulden sowie am 14. Mai 1721 ein solches von 100 Gulden an Neustädter Bürger. Trotz seiner Wanderlust und dem Drang in die Ferne, der ihn nie allzulange an einem Ort bleiben ließ, verband ihn ein echtes Heimatgefühl mit seiner Vaterstadt, mit der er die innere und äußere Verbindung, wie wir noch sehen werden, stets aufrechterhielt. Mit Stolz fügt er in späteren amtlichen Schreiben, Kaufverträgen usw. seinem Namen und Berufstitel stets hinzu: *Bürger von Neustadt.*

Der nächste Ortswechsel erfolgte am 1. April 1722. Alexander Gluck, der sich weiter zu verbessern strebte, nachdem er schon die unteren Stufen des Weidmannsberufes (Jäger, Förster, Oberförster) durchlaufen hatte, wurde Forstmeister bei dem Grafen Philipp Josef Kinsky, der 1719 das Erbe der Herrschaft Böhmisch-Kamnitz (unweit Reichstadt in nördlicher Richtung) mit seinen schönen, aus-

---

[1] Vgl. H. v. Reumont, Geschichte Toscanas (Gotha 1876), Bd. I.

[2] Staatsarchiv Amberg.

gedehnten Forsten antrat[1]. Eine eigenhändige, in energischen Zügen geschriebene Quittung Alexander Glucks[2] über das empfangene Gehalt *von Zeit seiner Antrettung* bis zum 24. Januar 1723 besagt unzweideutig, daß Gluck am 1. April 1722 nach Kamnitz kam. Ein zweites Autograph (ebenda) läßt außerdem erkennen, daß er mit seiner Familie nicht in Kamnitz, wo das gräfliche Schloß steht, wohnte, sondern in dem etwa 10 km nördlich gelegenen Ober-Kreibitz, in dessen Nähe sich das Forsthaus befand und heute noch befindet. Dieses Autograph ist ein *Dienstzettel* mit Anweisungen des *Forstmeisters Gluck* an den *Falkenauer Jäger*, der ihm unterstand, und ist datiert: *über Kreywitz, den 6. August 1723.* Im Gegensatz zu dem Flachland von Reichstadt, aus dem nur vereinzelt vulkanische Bergkegel von mäßiger Höhe aufragen, erstreckte sich das neue Revier Alexander Glucks über das dichtbewaldete Kreibitzer Bergland, dessen zahlreiche Berggipfel sich bis zu 600 und 700 m erheben. In dieser Umgebung verlebte der junge Christoph Willibald die entscheidenden Jahre seiner Kindheit vom achten bis vierzehnten Lebensjahr, hier mochten ihm die ersten lebendigen Eindrücke von Welt und Menschen zugewachsen sein. Hier mag er auch zum erstenmal mit Bewußtsein den Pulsschlag und die vielfältigen Stimmen der herrlichen Waldnatur wahr- und in sich aufgenommen haben. Und schließlich haben wir hier im Kreibitzer Forsthaus und in der Kreibitzer Pfarrkirche den jungen Musikanten zu suchen, der mit seinem realistischer denkenden Vater bald hart zusammengeraten sollte.

Daß die Familie Gluck von vornherein in bzw. bei Kreibitz wohnte (und nicht in Kamnitz), geht auch aus der Eintragung des ersten in der neuen Heimat geborenen Kindes in die Kreibitzer Geburtsmatrikel vom 18. November 1722 hervor. Das Forsthaus gehörte zur Kirche und Schule nach Kreibitz und nicht nach Kamnitz.

Auch von Kreibitz aus hat Alexander Gluck seine „Geschäftsverbindungen" mit Neustadt geflissentlich aufrechterhalten und gepflegt. Die in den Neustädter Briefprotokollen dieser Zeit[3] enthaltenen Verträge seien hier nur summarisch zusammengestellt[4]. Am 7. August 1722 gewährte Alexander Gluck an J. Meißner in Roschau (bei Neustadt) ein Darlehen von 200 Gulden, am 1. Februar 1723 an Metzgermeister Üblacker in Neustadt ein solches von 100 Gulden. Weitere Darlehen an Neustädter Bürger folgten am 20. November 1723 (100 Gulden) und am 1. September 1724 (zwei Darlehen von je 300 und 100 Gulden)[5]. Zwei Darlehen vom 20. Juni und 1. September

---

[1] J. E. Folkmann, Die gefürstete Linie des uralten und edlen Geschlechtes Kinsky (Prag 1861). [2] Im Besitz des Städt. Museums Böhmisch-Kamnitz.

[3] Staatsarchiv Amberg.

[4] Die in diesen Schuldverschreibungen hin und wieder auftauchende Bezeichnung hinter Glucks Namen: Forstmeister zu *Kam- und Schlainiz* oder *Kamnitz und Schlamnitz* (!) bezieht sich auf das sogenannte „Schleinitzer Ländchen", den nördlichen Teil der Kinskyschen Besitzungen, den zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Herrn von Schleinitz an die Grafen Kinsky verkauften. Vgl. Mitteilungen d. Nordböhm. Exkursionsklubs (Böhm. Leipa), VIII, 1885, S. 312.

[5] Weil hier versehentlich (oder absichtlich!) in den amtlichen Neustädter Protokollen die frühere, voller klingende Amtsbezeichnung: *Sr. hochfürstl. Durchlaucht Herzogen von Toscana zu Reichstadt Oberförster* hinter Alexanders Namen steht, hat man fälschlicherweise gefolgert, Alexander sei 1724 wieder nach Reichstadt gezogen. Und da die folgenden Obligationen wieder auf Kamnitz lauten, sah man sich gezwungen, Alexander 1725 erneut nach Kamnitz zurückwandern zu lassen. Von einem solchen unbegründeten Hin und Her kann natürlich nicht die Rede sein. Gluck blieb von 1722 an bis zu seinem endgültigen Wegzug aus Nordböhmen beim Grafen Kinsky von Böhmisch-Kamnitz und wohnte dauernd im Forsthaus bei Kreibitz.

1726 (von je 100 Gulden) beschließen in diesem Zeitraum das recht ansehnliche Kapitalgeschäft des *gestrengen und wohledlen* Forstmeisters Alexander Gluck.

Was ihn bewogen haben mag, im Jahre 1727 erneut ans Wandern zu denken, wissen wir nicht. Vielleicht wollte er näher der Vaterstadt sein, vielleicht lockten ihn auch bessere Berufsbedingungen. Es steht jedenfalls fest, daß Alexander Gluck zwischen Juni 1727 und Februar 1728 nach Schloß Eisenberg bei Komotau übersiedelte, um hier in der letzten Station seines Berufslebens dem Fürsten Philipp Hyazinth von Lobkowitz (gest. 1734) als Forstmeister zu dienen, demselben, dem auch sein Vater Hans Adam in Neustadt die letzten Jahre seines Lebens als Hofjäger noch gedient hat. Am 9. Mai 1727 ist in der Kreibitzer Geburtsmatrikel noch ein Kind des Ehepaars Gluck eingetragen, am 9. März 1728 wird Alexander Gluck auf der Abschlußquittung für den Käufer des väterlichen Hauses in Neustadt[1] bereits als *hochfürstl. Lobkowitzscher Forstmeister zu Eisenberg* bezeichnet. Die Anstellung in Eisenberg wird daher am 1. Oktober 1727 erfolgt sein. Hier an den waldigen Südhängen des Erzgebirges bewohnte er mit seiner Familie ein in der Nähe des Schlosses gelegenes stattliches Försterhaus[2], das, besonders in seinem massiven Innenbau, auch heute noch in der alten Form erhalten ist und von dem Lobkowitzschen Oberförster bewohnt wird. Kaum ist Alexander Gluck in Eisenberg, so fördert er besonders nachdrücklich die Anlage seines Kapitals in Neustadt.

Am 22. Juni kauft er in der *Stadt* (d. i. das Zentrum von Neustadt zwischen Schloß und Rathaus) ein *oberes Hälftehaus* (oberes Stockwerk) mit Zubehör für 280 Gulden, und im folgenden Jahr (1. September 1729) legt er nicht weniger als 1280 Gulden für den Erwerb eines größeren Anwesens in der Oberen Vorstadt mit Äckern und Wiesen und einer vollständigen Bräueinrichtung (die Neustädter brauten sich damals ihr Bier selber) an und kauft außerdem noch eine Wiese für 230 Gulden[3]. Zweifellos tat er dies alles, um das Erworbene seinerseits weiter zu verpachten bzw. zu vermieten und so neuen Gewinn zu erzielen. Seit 1735 beginnt er jedoch nach und nach sein Neustädter Eigentum wieder einzulösen, so am 10. und 15. März 1735 einige Äcker im Wert von 525 Gulden[4]. Am 27. Juni 1736 verkauft er auch einen Teil der Besitztümer in der Oberen Vorstadt für 660 Gulden.

Aus einem Passus des hierbei aufgestellten Kauf- und Quittungsbriefes[5] kann man vielleicht die Hintergründe dieses starken Geldbedarfs erschließen. Gluck nennt sich in diesem Dokument nicht allein *Lobkowitzscher Forstmeister in Eisenberg und Bürger dahier zu Neustadt*, sondern noch *gräfl. Wallensteinscher Hintersaß.* Nun befand sich seit dem 17. Jahrhundert die nördlich an Eisenberg angrenzende Herrschaft Dux mit Oberleutensdorf im Besitz einer Linie der Grafen von Waldstein (= Wallenstein). Zu der Ortsgemeinde Oberleutensdorf gehörte aber auch das gegen Johnsdorf hin gelegene Hammer, an dessen Rande die sogenannte Neuschänke lag, ein stattliches Gut mit gewissen Dominikalrechten, das Alexander Gluck in seiner letzten Zeit besessen hat, und wo er und seine Frau auch gestorben sind[6]. Es scheint angesichts des genannten Briefprotokolls, daß Alexander Gluck

---

[1] Bei Schmid, a. a. O, S. 471f.

[2] Abbildung in meiner Gluck-Biographie.

[3] Buchner, a. a. O., S. 32f.

[4] Briefprotokolle im Staatsarchiv Amberg. [5] Ebenda.

[6] Zur Ermittlung von Einzelheiten über den Erwerb der Neuschänke durch A. Gluck waren keine Quellen beizubringen. Leider scheinen gerade die in Frage kommenden Grundbücher (nach Auskunft des Prager Landesarchivs) verlorengegangen zu sein. Auch der Verlassenschaftsakt Glucks, der sehr aufschlußreich sein müßte, war nicht aufzufinden.

bereits 1735/36 die erste Verbindung mit Hammer aufgenommen hat, um die Neuschänke zu pachten oder gar anzukaufen. Indem er aber hier Eigentumsrechte erwarb, wurde er zwangsläufig Waldsteinscher Untertan. Es ist anzunehmen, daß er im Lauf der nächsten Jahre seinen Dienst in Eisenberg quittiert und sich mit seiner Familie in die Neuschänke zurückgezogen hat. Offenbar hatte der rüstige Fünfziger besondere Pläne für die Zukunft und hoffte als Pächter und Gutsbesitzer neue Aufgaben organisatorischer Art, die ihm besonders zusagten, in Angriff zu nehmen. Aus dem letzten erhaltenen Neustädter Briefprotokoll[1], das sich mit A. Gluck beschäftigt, geht hervor, daß er am 27. Oktober 1740 sein *oberes halbes Wohnhaus in der Stadt*, das er am 22. Juni 1728 gekauft hatte, für 260 Gulden veräußerte. In dem zugehörigen Quittungsbrief vom 20. Oktober 1741 wird er als *resignierter Forstmeister in Eisenberg in Böheimb* bezeichnet. Damals war er aber längst in der Neuschänke, wo schon am 8. August 1740 seine Frau Maria Walpurga starb. Sie wurde zwei Tage später auf dem Friedhof von Obergeorgenthal, zu dessen Kirchspiel Hammer gehörte, *mit zwei gesungenen Ämtern begraben, ehebevor aber mit der hlg. Beicht-Communion und letzten Ölung versehen. Ihres Alters 58 Jahr*[2]. Hiernach war Walpurga Gluck 1682 geboren und ein Jahr älter als ihr Gatte. Der treuen Lebensgefährtin trauerte der tatkräftige, kühn planende Mann, der in fruchtbarer Zusammenarbeit mit ihr in der Neuschänke einen neuen Lebensabschnitt zu eröffnen gedachte, aus ehrlichem Herzen nach. Er stiftete bei ihrem Tod in die Friedhofskirche von Neustadt *eine hlg. Messe für jene arme Seele, für die er am meisten zu beten schuldig ist.* Alexander Gluck hat seine Frau nur um drei Jahre überlebt. Er starb am 26. Juli 1743 und wurde zwei Tage später auf dem Friedhof von Obergeorgenthal beerdigt. Die Sterbematrikel ist hier besonders ausführlich: *Obiit pie Domino nobilis Dominus Alexander Gluckh, emeritus Sylvarum Praefectus in Eisenberg; obiit autem in Neuschänk praevie sacramentaliter confessus Ss.mo Viatico ex sacra unctione munitus. Sepultus hic in camitario cum Missa cantata et privata. Aetatis suae annorum 66.* Die Altersangabe beruht wohl auf einem Schreibversehen, es muß natürlich heißen: 60. Walpurga und Alexander Gluck sind somit zu einer Zeit gestorben, als ihr Sohn Christoph Willibald fern in Mailand weilte und hier erstmals die Waffen im Kampf für seine große Aufgabe schärfte[3]. Wenn Christoph Willibald im Spätjahr 1747 von Dresden bzw. Pillnitz aus wirklich in Hammer gewesen ist — Beweise dafür fand ich nicht —, so nur, um das Grab der Eltern und seine Geschwister zu besuchen, sowie sein Erbe in Empfang zu nehmen. „Bürger von Hammer", wie die 1914 an der einstigen

[1] Staatsarchiv Amberg.

[2] Eintragung in die Sterbematrikel von Obergeorgenthal.

[3] Die Sterbedaten der Eltern des Komponisten waren bisher unbekannt. Trotzdem hielt sich in der Gluck-Forschung hartnäckig die Angabe, der Vater Alexander sei 1747 als Forstmeister der Großherzogin von Toskana in Reichstadt gestorben. Veranlassung zu dieser irrigen Behauptung mochte wohl der Passus in der Trauurkunde Christoph Willibalds (vgl. Schmid, a. a. O., S. 462) gebildet haben, wo der Vater Alexander allerdings als *gewester Forstmeister* der Großherzogin von Toskana bezeichnet wird.

Die Trauurkunde enthält übrigens auch noch die andere Unrichtigkeit, daß Ch. W. Gluck in Neumarkt geboren sei.

Neuschänke angebrachte Gedenktafel rühmt, ist jedoch Ch. W. Gluck nie gewesen[1].

Im folgenden sei nun noch ein Überblick über die Kinder Alexander Glucks und seiner Frau Maria Walpurga gegeben. Falls Christoph Willibald der Erstgeborene war und die in Betracht kommenden Kirchenbücher den Familienstand getreu widerspiegeln, handelt es sich um neun Kinder (sieben Söhne und zwei Töchter), von denen zwei in Erasbach, zwei in Reichstadt, drei in Kreibitz und zwei nachgeborene in Eisenberg zur Welt kamen:

1. Christoph Willibald, 2. Juli 1714 in Erasbach bis 15. November 1787 in Wien.
2. Christoph Anton, getauft 11. April 1716 in Erasbach bis ?
3. Maria Anna Rosina, getauft 2. Mai 1718 in Reichstadt bis ?
4. Franz Anton Ludwig, getauft 25. August 1720 in Reichstadt bis etwa 1799 in Prag.
5. Franz Karl, getauft 18. November 1722 in Kreibitz bis ?
6. Anna Elisabeth, getauft 22. Januar 1725 in Kreibitz bis ?
7. Heinrich Joseph, getauft 9. Mai 1727 in Kreibitz bis ?
8. Felix Mathes, geboren 24. Januar 1732 in Eisenberg bis ?
9. Franziskus Johannes Alexander, geboren 24. Mai 1734 in Eisenberg, bis 7. Juni 1795 in Wien.

Ad 1: Über Christoph Wilibald brauchen an dieser Stelle keine Einzelheiten gesagt zu werden. Nur die Frage seiner Schulbildung sei kurz aufgeworfen. Die Kindheit verlebte er an den einzelnen, oben beschriebenen Berufsstationen seines Vaters. Das Elternhaus dürfte er etwa 1728/29, also von Eisenberg aus, verlassen haben. An Schulen besuchte er wohl in der Hauptsache die von Reichstadt und Kreibitz. Ob er in Eisenberg bzw. in dem zugehörigen Kirchdorf Ulbersdorf zur Schule ging, entzieht sich unserer Kenntnis. Möglich ist dies schon. Daß er jedoch das Jesuitengymnasium in dem benachbarten Komotau nicht besucht hat, dürfte heute als gesichert gelten (vgl. die Bemerkungen ad 4). Ungewiß ist ferner, ob, wo und wie lange er vor seinem Universitätsstudium in Prag, das 1731 beginnt und wohl kaum lange gedauert haben mag, eine Gymnasialbildung genossen hat. Die Jesuiten, die an der Prager Universität damals die philosophische und theologische Fakultät in ihrer Hand hatten, verwalteten auch als Vorbereitungsinstitut zum Universitätsstudium das Gymnasium zu St. Clemens, das zwei Humanitätsklassen (Rhetorik, Poetik) und vier Grammatikalklassen umfaßte[2]. In dem angeschlossenen Internat von St. Clemens war Gluck jedoch nicht untergebracht, wie Herr Dozent Dr. A. Blaschka-Prag auf Grund eines *Catalogus personarum Collegii Vetero-Pragensis S. J.* (Nat.- und Univ.-Bibl. Prag) feststellen konnte[3]. Es bleibt also nur die Möglichkeit, daß er in Prag als Externer das Clementinische Collegium besucht hat, wofür aber wiederum keine dokumentarische Unterlage existiert. „Bei den Jesuiten studiert" hatte er indessen jedenfalls insofern, als er an der Universität ihre Vorlesungen hörte. Das reicht freilich nicht aus, um ihn als einen Jesuitenzögling zu bezeichnen, und um damit etwa Eigenschaften wie sein ausgeprägtes logisches, diszipliniertes Denken oder den Hang zum tragischen Stil, sein deklamatorisches Pathos und was noch alles zu erklären. Außerdem war die jesuitische Erziehung des 18. Jahrhunderts mehr formalistisch-äußerlich als geistig-lebendig, ihr Denken scholastisch, keineswegs schöpferisch wie das Glucksche. In Prag war zudem das Studium der alten Klassiker von der philosophischen Fakultät völlig ausgeschlossen und nur auf die Humanitätsklassen des Clementinum beschränkt, wo es ziemlich roh betrieben wurde[4]. Glucks spätere Kenntnisse werden also auch in dieser Hinsicht großenteils auf Selbststudium beruhen.

---

[1] M. Arend, Gluck, 1921, S. 21.

[2] W. Tomek, Geschichte der Prager Universität (1849), S. 291 ff.

[3] Herrn Dr. Blaschka möchte ich auch an dieser Stelle für seine Bemühungen verbindlichst danken.

[4] Tomek, a. a. O.

Ad 2: Über Christoph Antons Leben ist nichts bekannt, außer der, auf mündlicher Familientradition beruhenden, von Schmid (S. 21) mitgeteilten Erzählung Ch. W. Glucks, er und sein Bruder Anton hätten selbst im strengsten Winter den in den Forst reitenden Vater um der Abhärtung willen nicht selten barfuß begleiten müssen. Es wird sich hierbei vornehmlich um die Jahre in Reichstadt und Kreibitz handeln. Schmids Annahme, daß Anton „sehr früh" gestorben sei, trifft nicht zu. Die vollständigen Sterbematrikeln von Reichstadt und Kreibitz verzeichnen keinen einzigen Todesfall der Familie Gluck. Die Sterbematrikeln von Holtschitz, die für Ulbersdorf (das nur eine Filialkirche von Holtschitz ist) und damit auch für die Bewohner von Eisenberg in Betracht kommen, beginnen allerdings erst 1731. Ob er zwischen 1727 und 1731 gestorben ist, muß dahingestellt bleiben. In späteren Jahren ist er weder hier noch in Obergeorgenthal (wohin die Neuschänke gehörte) aufzufinden.

Ad 3: Maria Anna Rosina ist vermutlich die spätere Frau des Husarenrittmeisters Claudius Hedler und die Mutter der berühmten Marianne, die Ch. W. Gluck adoptiert hat. Leider ließ sich nicht ermitteln, zu welchem genauen Zeitpunkt die Hochzeit des Ehepaars Hedler stattgefunden hat, wann und wo die Tochter Marianne geboren wurde, und wann ihre Mutter starb. Über Claudius Hedler (in den Akten meist Hettler genannt) vermag das Heeresarchiv Wien einige Anhaltspunkte zu geben. Hiernach war Hedler 1724 in Waitzen (bei Budapest) geboren, diente seit 1744 im 2. Husarenregiment, das meist in ungarischen (Siebenbürger) Garnisonen stationiert war, zwischen 1755 und 1763 jedoch in Mähren lag, von wo aus Hedler mit seinem Truppenteil am Siebenjährigen Krieg teilnahm. In der Musterliste des 2. Husarenregiments vom 2. Dezember 1756 erscheint er noch im Range eines Wachtmeisters und als ledig. Wann er zum Offizier befördert wurde, ist ungewiß, Oberleutnant wurde er am 1. Juni 1759. In diese Zeit dürfte wohl auch seine Verheiratung mit Maria Anna Rosina Gluck zu setzen sein. Jedenfalls erscheint er in der Musterliste seines Regiments vom 25. Januar 1760 als verheiratet. In das Jahr 1759 oder 1760 dürfte alsdann die Geburt seiner Tochter Marianne fallen, die nach Ausweis der Sterbematrikel von St. Stephan in Wien im Alter von 16 Jahren gestorben ist und am 23. April 1776 begraben wurde.

Die Ehe Hedlers mit Maria Anna Rosina Gluck war nur von kurzer Dauer. In der Musterliste des Regiments vom 28. Januar 1762 erscheint Hedler bereits als Witwer. Maria Anna Rosina starb demnach im Alter von 42 oder 43 Jahren, vielleicht bei oder bald nach der Geburt ihrer Tochter Marianne. Wo die Kleine ihre Kindheit und erste Jugend verlebt hat, ist ungewiß. Ebenso unbekannt ist der genaue Zeitpunkt, zu dem Ch. W. Gluck seine Nichte adoptiert hat. Die Wiener Behörden vermögen über den Verbleib der Adoptionsakten keine Auskunft zu geben. Hedler selbst befand sich von 1763—1768 wieder in ungarischen Garnisonen (Déva, Nagy Enyed) und wurde 1769 unter Verleihung des Rittmeistertitels, einer Pension von jährlich 300 Gulden und freien Quartiers im Invalidenhaus Pest in den Ruhestand versetzt. Hier verfaßte er (Heeres-Kriegsrat 1769-81-266) einen Tätigkeitsbericht, der die Feldzüge zum Gegenstand hat, an denen er teilnahm. Am 25. September 1776 bittet er (Heeres-Kriegsrat 1776-46-188) um die Bewilligung, die Leutnantswitwe Elisabeth Schröder ehelichen zu dürfen: *Jetzt, da ich anfange, alt und schwächlich zu werden, und da ich durch den Tod meiner einzigen Tochter, die unter dem Namen der Gluckischen bekannt war, meine Freude und Hoffnung für meine alten Tage verlohren habe; so ist mir nichts übrig geblieben, als eine Person zu suchen, durch deren Gesellschaft und Pflege ich einigermaßen entschädigt werden könnte.* Ob diese beabsichtigte Ehe zustande kam, ist nicht zu ermitteln gewesen. Nach einem Ausweis vom Jahre 1781 war Hedler von *Sinnenverwirrung* befallen worden. Am 1. Februar 1799 meldet die Invalidenkommission zu Tyrnau (bei Preßburg), daß Rittmeister Claudius Hedler am 29. Januar 1799 zu Tyrnau verstorben ist.

Ad 4: Von Franz ist dokumentarisch beglaubigt, daß er im Konvikt des Jesuitengymnasiums in Komotau untergebracht war. Im Schülerverzeichnis von 1735 (nicht 1736) findet sich unter den *Grammatistae* an sechster Stelle der achtzehn angeführten Schüler die Eintragung: *Franciscus Gluck convictor ultimae mensae Eisenberg*[1]. Der Name Christoph Willibald kommt hingegen in den sorgfältig geführten Verzeichnissen nicht vor. Nach Schmid (S. 12) war Franz Gluck später „Forstmeister in Böhmen", lebte dann in Wien und zuletzt in Prag, wo ihn W. J. Tomaschek kennenlernte. Dieser, 1774 geboren, kam 1790 im Alter von sechzehn Jahren nach Prag, wo er die Gymnasien an der Kleinseite und in der Altstadt besuchte, um dort die deutsche Sprache zu erlernen und Rhetorik, Logik, Physik und Jura zu studieren. In seiner Selbstbiographie (Libussa 1845ff.) erzählt Tomaschek, daß er im Jahre 1799 in Prag Franz Gluck kennengelernt habe, der „bald darauf gestorben" sei. Er habe als „pensionierter Weidmann" in Prag gelebt und „war gar nicht musikalisch". Leider ist Tomaschek mit weiteren Mitteilungen recht zurückhaltend, obwohl er zugibt, daß Franz Gluck ihm viel aus dem Leben des Bruders (Christoph

[1] Frdl. Mitteilung von Herrn Studienrat Schellberger (Komotau).

Willibald) erzählt habe. Für A. Schmid (S. 12) war Tomaschek eine Quelle über Gluck. Man kann freilich an ihrer Zuverlässigkeit Zweifel hegen, da Franz Gluck nahezu achtzig Jahre alt war, als er dem fünfundzwanzigjährigen Tomaschek von seinem Bruder erzählte. Und Tomaschek selbst hat erst als Siebziger A. Schmid hiervon berichtet[1].

Ad 5: Von Franz Karl weiß Schmid (S. 12) zu berichten, daß er als Oberjäger in Baumgarten (N.-Ö.) gewirkt und fünf Kinder hinterlassen habe. Von einigen der Nachkommen erhielt Schmid „die wichtigsten Familiennachrichten". Bei diesen Nachkommen handelt es sich offenbar um die Persönlichkeiten, die Schmid S. 442 sub 1 anführt.

Ad 6: Anna Elisabeth dürfte mit der Aloysia Gluck identisch sein, von der die Traumatrikel von Obergeorgenthal eine Eintragung besitzt. Hiernach verehelichte sich am 20. Oktober 1745 Friedrich Cromer, Duxer Untertan und Schreiber in den Werken von Oberleutensdorf, *cum honesta nobili virgine Aloisia Gluckin ex Neuschenk.* Weder in den Matrikeln von Dux noch in denen von Oberleutensdorf war über das Ehepaar Cromer etwas zu finden. Nach Schmid (S. 12) entstammen dieser Ehe drei Kinder.

Ad 7 und 8: Über diese beiden Kinder ist nichts bekannt geworden.

Ad 9: Von Franciscus Johann Alexander weiß Schmid (S. 12) zu berichten, daß er als Beamter im k. k. Mehl- und Aufschlagamt in Wien am 7. Juni 1795 im Alter von sechzig Jahren starb. Letzteres trifft nicht ganz zu, da Alexander bei seinem Tod im 62. Lebensjahr stand.

Mögen in der vorstehenden Zusammenstellung auch manche scheinbare Belanglosigkeiten mitangeführt worden sein, so können doch auch sie zur gegebenen Zeit dazu beitragen, den Gesamtfragenkomplex immer mehr zu erhellen. Es ist zu wünschen, daß die wichtigsten Probleme der Gluckschen Familienforschung, die bis jetzt noch keine Klärung erfahren konnten: die Rückverlängerung der Gluckschen Ahnentafel über Hans Adam Gluck hinaus sowie die Ermittlung der Mutter und Großmutter des Komponisten mit ihren Familien, künftig mit mehr Erfolg in Angriff genommen werden, als dies zur Zeit möglich ist. Leicht wird diese Aufgabe nicht sein. Immerhin verdient es ein Meister wie Gluck, daß wir alle Mittel einsetzen und alle Mühe aufwenden, um den sippischen Grund und Boden zu erforschen, aus dem er herausgewachsen ist.

---

[1] V. Helfert (Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Gluck, Festschrift für Joh. Wolf, 1928, S. 57) glaubt trotz des Befundes in den Schülerverzeichnissen des Komotauer Gymnasiums daran festhalten zu müssen, daß auch Christoph Willibald das dortige Jesuitenkolleg besucht habe, und beruft sich darauf, daß A. Schmid diese Mitteilung von Franz Gluck erhalten habe. Nach den vorigen Ausführungen trifft dies nicht zu. Vielmehr gelangten Nachrichten aus dem Leben des Meisters von Franz Gluck über Tomaschek an Schmid. Franz Gluck mochte sich vielleicht geäußert haben, daß auch sein Bruder „bei den Jesuiten studiert" habe, woraus dann bei Tomaschek in der Erinnerung offenbar der Gedanke haften blieb, auch Christoph Willibald habe, wie sein Bruder, das Komotauer Gymnasium besucht.

Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters

(Schluß)

Von Ewald Jammers, Dresden

I. Die erhaltenen Denkmäler antiker Musik, analytisch untersucht

Das Päanfragment

Im Päanfragment[1] wird die Akzentregel meist gewahrt, jedoch nicht immer in der strengsten Form. Die akuttragende Silbe liegt einmal tiefer als die nachfolgende Silbe — es handelt sich wieder um den Beginn des Gesanges — zweimal liegen beide Silben gleichhoch: zu Beginn des 2. Verses und am Schluß des 8. Verses, der uns auch sonst noch wegen seiner melodischen Besonderheit auffallen wird: Dieser Teil der Regel ist also recht streng gewahrt; die Ausnahmen sind bekannte Auswirkungen der melodischen Architektonik. Die akuttragende Silbe liegt ferner in neun nachweisbaren Fällen höher als die vorangehende, in vier Fällen mit ihr gleichhoch; so ist also die Strenge der delphischen Hymnen an dieser Stelle nicht so gut gewahrt, jedoch noch deutlich verspürbar. Der Circumflex verhält sich ähnlich dem Akut. Daß er mehrtönig gestaltet wird, ist in dieser Melodie, in der so viele Silben mehrere Töne erhalten, nicht bemerkenswert. Der Gravis bringt eine Unregelmäßigkeit bei ὃς (Zeile 5). In der Mehrzahl ist er sonst tiefer als die nachfolgende Silbe, vielleicht auch — was nicht so wichtig ist — als die vorangegangene[2].

Die melismatische Formung der Melodie stellt sich nun gleichfalls unter eine Herrschaft der Akzente, die wir bereits bei den delphischen Hymnen angedeutet fanden. Die melismatischen Akutsilben bewegen sich aufwärts, bis auf *Μοῦσα* (das schon auffällig war; vielleicht ist anders zu ergänzen als Wagner vorschlägt) und ἐξάρχεις, die Gravissilben abwärts. Die Circumflexe werden dreitönig wiedergegeben in einer typischen Form, die der Choralist *Torculus* nennt, in der also der mittlere Ton höher ist als die beiden übrigen. Tritt der Circumflex auf einer „Nebensilbe" auf (d. h. vor den „Taktstrichen" Wagners), so erscheint er in kurzer Form und bewegt sich, wie auch sonst zumeist, fallend. Diese kurze Form stellt also die Normalform dar, die auf den überlangen Silben durch einen Vorton ergänzt wird.

Diese Deutung des melismatischen Circumflexes geht also Hand in Hand mit der Rhythmik, die Wagner für diese Melodie vorschlägt, und die ich als besser

---

[1] Am zuverlässigsten scheint die Übertragung bei Rudolf Wagner zu sein: Der Berliner Notenpapyrus, in: Philologus 77/1921. Nach ihr wird zitiert. Vgl. ferner Abert: Archiv für Musikwissenschaft I, 1918/19.

[2] Daß die Textergänzung im Einklang mit der Melodik vorgenommen worden ist, ist natürlich zu berücksichtigen, dürfte aber insgesamt wenig ausmachen; sollte vielleicht die eine oder andere Ausnahme fehlen, so ist umgekehrt auch denkbar, daß von den angenommenen Ausnahmen einige zu Unrecht bestehen oder wenigstens bei besserem Erhaltungszustande leichter zu erklären wären.

begründet und melodisch einleuchtender der Aberts vorziehen möchte. Es fallen bei ihr die Triolen fort, und das rhythmische Bild der melismatischen Silben ist erklärbar als das Bild einer auf doppelte Länge gedehnten Silbe. Es würde einigermaßen dem entsprechen, was an den Versschlüssen der Mesomedeshymnen sich beobachten läßt, noch mehr dem, was das Seikiloslied bietet, rückt dadurch freilich auch etwas von den Apollohymnen Delphis ab.

Der Ambitus zeigt regelmäßigen Bau: Es folgen sich Verse mit dem Ambitus: Quart, Septime, Quart, Septime, Quint, Septime, Oktav, Quint, Non, Quint, Sext. Mögen auch die fehlenden Zwischenstücke des Päans noch kleine Änderungen bringen, da kein Vers vollständig überliefert ist, mögen also vielleicht Quarten zu Quinten oder Septimen zu Oktaven sich erweitern — der Wechsel von engem und weitem Ambitus ist sichtlich beabsichtigt, ebenso wie die Übersteigerung bei der dritten, letzten Zeile. Die Folge läßt sich tetrachordisch festlegen: wenn U den unteren, O den oberen Tetrachord bedeutet, so folgen sich: U, UO, O, UO, U, U(O), UO, U, UO, (UO), U(O). Wenn aber in den Lücken keine melodischen Überraschungen enthalten waren, so stellt auch die Oktave der siebenten Zeile eine kleine Steigerung dar vor jenem eben schon als auffällig charakterisierten 8. Vers. Der 10. Vers enthält dabei tetrachordisch eine Zwischenlage (oder einen Scheintetrachord mir drei Ganztönen). Der Ambitus des ganzen Gesanges umfaßt eine Oktave und eine Sekunde, ähnlich also wie verschiedene Teile der delphischen Hymnen[1].

Die Richtung der Melodiebewegung ist ausgesprochen abwärts, obwohl die Melodie die hohen Töne selten benutzt[2] — im Gegensatz zur Nemesishymne, die in den „plagalen" Versen sich aufwärts bewegt. Wenn man von den zwei ersten Versen absieht, deren Schlüsse nicht erhalten sind, bewegen sich der 3. und dann bezeichnenderweise der vorletzte von *es* zu *es*, der wiederholt erwähnte 8. enthält einen kleineren Anstieg; die übrigen steigen abwärts. (Entsprechend beginnen alle Verse höher als der vorangehende schließt, meist eine Terz oder mehr höher; nach dem 8. und dem vorletzten nur eine Sekunde höher.) Dabei stellt sich, trotz der fallenden Haltung der Melodie im ganzen, das Bestreben heraus, den Anfang der Verse mit einem kleinen Anstieg zu beginnen. Eine Ausnahme machen bloß die beiden letzten sowie der 4. Vers — der also die 1. Strophe abschließen dürfte, wie dies gleichfalls der Text und der Schlußton dieses Verses vermuten lassen, der mit dem des ganzen Liedes identisch ist. Keine Ausnahme bildet Vers 6 mit seinem Akut auf der 1. Verssilbe [Notenbeispiel: ὕμνων], obwohl der Anstieg minimal ist.

Eine gewisse Neigung zu einer Symmetrie Anstieg—Abstieg läßt sich also nicht verkennen, trotz der naturnotwendigen Verschiebungen und trotz des defekten

---

[1] Der Ambitus ist also leicht neuntönig. Vgl. auch Husmann a. a. O. über neuntönige Instrumente oder Skalen.

[2] Die Melodie ist also hypatoid, und diese Lage somit unabhängig von Tonart und Bewegungsrichtung. Das bedeutet, daß man in der Nemesishymne den „plagalen" Charakter der Tonart nicht als Folge der hypatoiden Lage der Melodie erklären kann.

Zustandes. Dieser verhindert leider, die nicht glatten melodischen Linien genauer zu untersuchen.

Tetrachorde und Tonalität: R. Wagner vermutet Phrygisch. Er geht dabei von dem Umstande aus, daß *des* am zahlreichsten vertreten ist und also Mese ist. Doch ist weder der Vorsprung, den *des* etwa vor *es* hat, bemerkenswert, noch haben wir bei anderen Gesängen uns durch diese Verteilung oder durch sie allein bestimmen lassen. Entscheidender dünkt mir die Gestaltung des Schlusses oder der Strophenschlüsse zu sein: Zeile 4 schloß mit *As*, Zeile 8 mit *des*, Zeile 11 mit *As*: Das weist nun eindeutig darauf hin, daß *As* Hypate, *des* Mese ist. Über die Verteilung der Töne unterrichte folgende Tabelle[1]:

	Vorkommen überhaupt	als Anfang	als Schluß	mit Akut	mit Circumflex	mit Gravis	mit Akzent überhaupt
as	2	—			1	1	2
ges	10	1	—	2	1		3
f	10	1	—	3	1	—	4
es	19	5	2	5	3	4	12
des	21	—	1	2	—	2	4
ces	9	2	—	—	1		1
b	10	—	—				
As	10	1	3	3	—	1	4
Ges	5	1	3	—			

Die Tabelle der Schlußtöne zeigt, daß die Mese nur einmal vorkommt, während sonst die Endtöne der beiden Tetrachorde und die Untersekunde der Hypate den Schlußton beanspruchen, und zwar derart, daß die Hypate zu Beginn (wahrscheinlich der 1. und dann) der 2. Strophe auftritt, sowie als Schlußton der ersten und letzten Strophe, während sie sonst, wie üblich, zurücktritt. Die Mese ist als Spannung gegenüber der Hypate zu verstehen, und es ist von hier aus verständlich, daß diese Zeile 8 sich aufwärts bewegt und der Akzentregel nicht voll gerecht wird. Ein Schluß *des ces* würde die Antithese beseitigen, ein Schluß *es des* aus der Mese die Untersekunde der Paramese machen.

Daß im übrigen die quintische Beziehung stark ist, zeigt die Vorherrschaft der Paramese als Anfangston: Die Mese fehlt hier gänzlich. Auch als Akzentton tritt sie zurück; allerdings ist die Übersicht über die Akzenttöne infolge der Melismatik nicht so eindeutig aufzustellen, wie sonst. Gewählt wurden die Spitzentöne. Wenn wir etwa bei den delphischen Hymnen feststellen konnten, daß die Sekundtöne oberhalb von Mese oder Nete, d. h. von den oberen Anfangstönen der „konstruktiven" Tonleiter, den Akzent an sich reißen, so wird hier ein ähnliches Verhältnis dadurch sichtbar, daß von den zwölf Fällen, wo *es* als Akzentton auftritt, die Barytona zwar die Mese nicht mitenthalten, die Oxytona und Perispomena (sowie Paroxytona usw.) dagegen wohl, d. h. also Mese und oberen Nachbarton.

Wir müssen also feststellen, wie gebunden die Akzente an gewisse Stellen der Skalen sind. Nebenbei, die zwei Fälle, wo die Mese den Akut erhält, sind der bekannte Vers 8 und der vorletzte Vers dieser 2. Strophe, der also auf diese Weise den letzten anscheinend vorbereitet! Vielleicht entspricht es dieser Reglung, wenn seinerseits der Gravis auf der Mese dort auftritt, wo der Vers mit der Hypate schließt: Vers 4 und 5.

Daß *as*, die Nete, als Ton wie als Akzentton selten ist, im Gegensatz zu anderen Melodien, rührt teils von der Bevorzugung des unteren Tetrachords her, obwohl selbstredend die Zahl der Akzente des unteren Tetrachords gering bleibt. Nicht auszuschließen ist auch die schlechte Überlieferung als Ursache: Es fehlen ja gerade die Mittelstücke der Verse. Teils aber dürfte ein anderer Umstand, der gleich zu besprechen ist, Ursache sein.

[1] Nach Wagner; doch zähle ich nur zweimal *as* (da solches Verzählen leicht möglich ist, möchte ich meinerseits bitten, sich nicht abschrecken zu lassen, wenn mir ein Fehler irgendwo unterlaufen sein sollte).

So ist also die Tonalität „Phrygisch“ doch sichergestellt.

Der eben erwähnte andere Umstand ist die Verlagerung der Tetrachorde. In den delphischen Hymnen war sie beliebt. Aber auch hier läßt sie sich feststellen. Vermuten läßt sie sich z. B. für den 1. und 2. Vers. Am sichersten ist sie wohl im vorletzten Vers. Da aber das *as* nur in zwei Versen vorkommt, und zwar mit bestimmter, hervortretender Rolle, so darf man zweifeln, daß es noch häufig vorkommt. *ges* mit dem Halbton *ges f* stellt in der Regel den Spitzenton der lydisch umgefärbten Melodie dar[1]. Damit im Einklang steht die bevorzugte Verwendung von *Ges* als Versschlußton, von *ces* und *ges* als Anfangstönen (die also keineswegs „Terzen“ der Paramese oder Hypate darstellen), und es widerspricht nicht, daß *es* als Anfangston verwandt wird, da *des* infolge seiner wichtigen phrygischen Funktion nicht zu verwenden ist. Wenn dann *f* als Anfangston des Schlußverses auftritt, so ist dies völlig begreiflich: Der Schlußvers bricht endgültig mit der lydischen Täuschung.

So ist also das Päanfragment den delphischen Hymnen durchaus ähnlich; und Einiges, das dort durch das Fehlen der Verse nicht klar hervortreten konnte, wird hier noch deutlicher.

Chromatik: Ein Unterschied besteht allerdings, der vielleicht das Päanfragment in die Spätzeit rückt: Es fehlt jegliche Chromatik, es fehlt auch die Alteration. Indes ist es bei beiden Elementen zweifelhaft, ob sie beim Phrygischen üblich waren[2]; außerdem scheint — vom Texte her — der Päan nur mit seinem ersten Teil überliefert zu sein[3], und man darf sich erinnern, daß auch bei den delphischen Hymnen die Chromatik im ersten Teil fehlen konnte.

Die Pentatonik ist nicht unmittelbar vorhanden. Doch erinnern Terzen, die durch Sekunden tetrachordisch zu Quarten ergänzt werden, an die alte Pentatonik. Daß es sich nicht nur um kleine Terzen handelt, entspricht dem Auftreten der großen Terz bei den delphischen Hymnen. Daß die Großterzen im vorletzten Vers zur übermäßigen Quarte ergänzt werden, kann nicht wundernehmen. Sie ist uns sowohl in den delphischen Hymnen begegnet, wie auch in dem Seikiloslied festzustellen. Es ist möglich, daß dieser Tritonus den Schluß oder besser die Rückkehr zum funktionellen Tetrachord vorbereitete, da er ja ganz offensichtlich nicht echter Tetrachord sein konnte.

Bei dem instrumentalen Teil der Melodie hat bereits Abert Wesentliches festgestellt und z. B. auf den Anstieg der Gipfelpunkte der Melodie *ces, des, es* hingewiesen. Dieser Anstieg steht aber nicht außerhalb des Gesamtgeschehens der Melodie: Entsprechend steigen die tiefen Noten: *F Ges As b* –(*es*). Die 2. Zeile verhält sich ähnlich: *As b des* bzw. in den höheren Tönen: *ces des es f*; man vergleiche ferner: *des es as* und vielleicht *As b* (?) *es*. Auf die Wiederkehr eines Gliedes der 1. Zeile am Schluß des Fragmentes hat bereits Abert hingewiesen.

---

[1] Es ist auffällig, daß für die melodischen Gebilde stets der gleiche Tetrachord bevorzugt wird, jener mit dem Halbton am oberen Beginn.

[2] Vgl. auch Husmann, a. a. O., S. 42. — Ein Pyknon würde im Phrygischen die Oktavkonstruktion verdecken.

[3] Wagner, Philologus 1921, S. 266.

Zusammenfassend könnte man im Gegensatz zu der Form der vokalen Melodie, die solche sich entsprechenden Glieder nicht kennt — selbst die Mesomedeshymnen zeigen akzentisch bedingte Veränderungen bei an sich gleichen Melodiebewegungen — hierin eine instrumentale Kompositionsweise erblicken, wie sie auch im Vorwalten von Quint- und Quartsprüngen bereits erkannt wurde. Diese Feststellungen lassen sich noch ergänzen.

Die Melodie bewegt sich allgemein aufwärts, erst die 3. Periode steigt abwärts. Sie stellt also das Gegenbild zum Vokalteil des Päans dar, indem nur die Schlußzeile der 2. Strophe (wenn ich sagen darf: der Gegenstrophe) sich aufwärts bewegte. Eine genauere Untersuchung läßt es wünschenswert erscheinen, die drei Perioden des Instrumentalteiles genauer abzutrennen, und es dünkt wahrscheinlich, daß die 1. und 3. Periode vier Metren, die 2. aber fünf Metren umfaßt; dann wäre das *b* der 2. Periode zuzuteilen; oder aber in Anlehnung an den Doppelpunkt des Papyrus, der dann den „Iktus“ des Schlußmetrums bezeichnen würde, den Instrumentalsatz in drei, sechs und vier Metren zu gliedern; dann begänne die 2. Periode also *Ges As As b Es* usw.

Bei beiden Einteilungen würden diese Perioden mit einer entgegengesetzten Bewegung beginnen, wie wir das vom Vokalteil her kennen: Die aufsteigenden Zeilen beginnen mit einem Abstieg, die absteigende Schlußzeile wenigstens mit der Andeutung eines Aufstieges. (Auch im Vokalteil sind die Schlußzeilen nicht so korrekt gebaut wie die übrigen.)

Die Tonalität ist wiederum phrygisch. Die Schlüsse: *As* (zweimal, und zwar bei beiden Einteilungsvorschlägen) und *des* legen die phrygische Form der Tetrachorde klar. Der Ambitus, der von *as* bis *Es* reicht, verhindert durch die große Tiefe, daß ein Zweifel an den Beziehungen der Tetrachordendtöne aufkommt. *As* ist Hypate, *des* ist Mese. Wenn die Mese also das Stück beschließt, die Hypate nur Zeilenschlüsse bildet, so sehen wir wiederum die gegenbildliche Konstruktion dieses Zwischenteiles (genau wie bereits Zeile 8 des Vokalteils als Zwischenzeile gegenbildlich gebaut war). Daß dabei die Hypate trotz der Hauptrichtung der Perioden von oben, die Mese von unten her erreicht wird, kann den letzten tonalen Zweifel beseitigen. Wie diese Bewegungen ermöglicht werden, sei weiter unten erörtert.

Diese drei Perioden sind die erste instrumentale Melodie, die uns begegnet. Es wurde bereits erwähnt, daß Abert in den Sprüngen und Motivwiederholungen instrumentale Eigentümlichkeiten sieht. Bezüglich der Sprünge darf ihm wohl zugestimmt werden. Die Motivwiederholung scheint mir unsicherer[1]. Es handelt sich um den Quintsprung *Ges des* und die Tonwiederholungen auf der Mese. Vielleicht sind aber die Tonwiederholungen mit den kurzen Tönen wirklich instrumental zu deuten. Der Quintsprung ist wohl weniger auffällig. Übrigens lassen sich auch andere „Motivwiederholungen“ nachweisen: *Ges ces As* oder im Vokalteil: *f ges es* (Zeile 3 und 7). Der wesentlichste Unterschied wird darin zu suchen sein, daß der Akzent, der beim Textteil doch die Melodie weitgehend formte, hier fehlt; während er dort die Sekunde oberhalb der Mese bevorzugte, tritt verständlicherweise also die Paramese jetzt wesentlich zurück.

[1] In Aberts — abzulehnender — Übertragung war die Motivbildung allerdings viel auffälliger.

Die folgende Statistik mag dies erläutern:

Vorkommen		Dauer in „♩“	Vorkommen auf Iktusstellen
as	2	5	1
ges	1	1	—
f	2	2	1
es	4	8	1
des	11!	18	3
ces	3	6	—
b	2	6	1
As	8	25!	4
Ges	6	11	—
F	1	4	1
Es	3	8	1

Ebenso wie die Sekunde oberhalb der Mese ihre besondere Rolle verloren hat, hat auch die — durch die Textakzente doch mitveranlaßte — Verkleidung durch die lydischen Tetrachorde hier keinen Platz. Eine weitere Folge ist dann, daß in dieser instrumentalen Melodie die Pentatonik sich stärker zeigt: Die zweiten Töne der Tetrachorde meiden die „Iktusstellen“; wenn sie sonst vorkommen oder sogar mäßig häufig wie *Ges*, so ist das der Nachbarschaft mit den Haupttönen zuzuschreiben (auf der auch beruht, daß die Obersekunde der Mese[1] nicht völlig verschwindet).

Ist so also die Melodik einfacher geworden, so ist doch zu fragen, wodurch sie gestaltet wird.

Die Aufwärtsbewegungen *F Ges As*, *Es Ges As b des* sind klarere Linien, als die akzentisch gestaltete Melodie sie erzielt. Sie werden bereichert dadurch, daß sich ihnen Parallelen zugesellen: *ces des es* sowie *As ces des* (*es*) *f*. Diese Parallelen werden deutlich, wenn man den Ambitus der Takte verfolgt: 5 5 6, 2 1 4 4 4 8, 5 ? 5 (1). Er beträgt also in der 1. Periode zumeist eine Quinte, in der 2. eine Quarte, und es ist also wahrscheinlich, trotz der Lücke im mittleren Takte der 3. Periode, daß auch in dieser Periode Parallelen vorliegen: *as es*?, *des* und eine Quint tiefer: *des*, *As*?, *Ges*. Die Verbindung beider Parallelen zu einer Melodie erfolgt nun, in Anlehnung an das Vorbild der Akzentmelodik, möglichst ungleichmäßig oder lieber: lebendig, mittels Verzögerungen, Wechsels in der Reihenfolge der Töne beider Linien; sie erfolgt nebenbei auch so, daß die Mese von unten her, die Hypate von oben her erreicht wird, wie oben erwähnt, und sie bedingt, daß ein Ambitus von drei Tetrachorden in Erscheinung tritt. Das Grundprinzip der melodischen Bildung ist dabei sehr einfach, Periode 1 (die quintische) steigt mittels der Bewegungen *Ges ces As*, *As Ges ces*, *des es As*, d. h. also gewissermaßen triangulierend, Periode 2 (die wesentlich quartische) steigt in einfacher Zickzackbewegung: *Es des Ges ces As des b* (*es*) *f*.

Die Wahl der Quinte und Quarte ist dabei tonal bedingt, d. h. es entsprechen sich die tetrachordisch gleichgeordneten Töne: Hypate-Paramese usw.; daher wandelt sich auch in der 2. Periode die Quarte *As des* in die Quinte *B f*.

So stellt also „die instrumentale Melodie ein lineares Organum“ dar. Man

[1] Außerdem ist sie ja noch Paramese.

darf folgern, daß die Parallelbewegung als Heterophonie vorangegangen ist. Man muß aber auch feststellen, daß die instrumentale Musik sich anscheinend abhängig zeigt von der Vokalmusik.

Vielleicht stellt aber die Terzfolge bei den Schlüssen des Seikilosliedes umgekehrt einen Anklang an eine solche instrumentale Praxis dar?

Die „Klage der Tekmessa"

Zu dieser Melodie[1] hat Abert bereits das Wichtigste gesagt, was sich bei der Kürze des Fragments überhaupt feststellen läßt: er hat vor allem auf den Widerspruch zwischen Akzent und Melodiebildung hingewiesen, der mir freilich so groß scheint, daß er etwas schärfer fixiert werden muß: Es handelt sich nicht darum, daß der Akzent vernachlässigt, d. h. daß er hier einmal zufällig in Widerspruch und dort zufällig einmal in Einklang steht, sondern darum, daß, von dem Worte ἕλκεσιν abgesehen, das aber Proparoxytonon ist und dessen letzte Silbe zumindesten hinreichend höher liegt als die Akzentsilbe, sämtliche Akute die tiefste Stelle der Worte einnehmen, ebenso wie die Graves ganz exponiert hohe oder den höchsten im Fragment vertretenen Ton erhalten, indem nur Barytona vor einsilbigen Barytona nicht die neue Regel mitmachen, und daß desgleichen der Circumflex umgestülpt ist und nach unten, also nicht wie ein Torculus, sondern wie ein Resupinus, seine Auszierung hat: ·-·· statt ··-··. Man wird also nicht sagen können, daß die Akzentregel hier unbekannt war, sondern eine ganz bewußte Verletzung annehmen, eine völlige Umkehrung, indem tief an Stelle von hoch tritt, ohne daß die Schärfe der Regel, ihre Rolle für die Melodiegestaltung irgendeine Einbuße erleidet.

Tonal läßt sich etwa folgendes aussagen: Die von Wagner vorgeschlagene Skala „*c* 1": (*as' g'*) *f' fes'* (*es'*) *des' c' b'* (*as*) kann nicht befriedigen. Ein Tetrachord *as g f fes es* ist undenkbar; aber auch ein Tetrachord *as f fes es* würde dem anderen Tetrachord *des c b as*, was die Lage des oder der Halbtöne betrifft, nicht entsprechen. Desgleichen bringt Wagners zweite Skala „*c* 2": *ges fes es des* + *as ges f es* keinen Einklang zwischen dem unteren und den beiden oberen Tetrachorden, die sich wie die Tetrachorde synommenon und diezeugmenon verhalten sollen. Die Töne *f' fes' des' c' b* lassen sich vielmehr nur durch *ges'* (und *as*) in folgender Weise ergänzen zu: (*ges'*) *f' fes' des'* oder lieber: (*ges'*) *f'* ♯*es' des'* – *des' c' b'* (*as*). Das Pyknon wäre in dem lydischen Tetrachord (*ges*) *des* am oberen Ende gestaut, wie in der ersten delphischen Hymne, aber nicht im Wetteifer mit einem dorischen Tetrachord, sondern diesmal aus der allgemeinen Umkehrung der Begriffe tief und hoch heraus[2].

[1] Übertragung wie beim Päan. — (In Einzelheiten — vorwiegend rhythmischer Art — mag Abert vor Wagner den Vorzug verdienen.)

[2] Es erübrigt sich damit, weiter auf Aberts „leiterfremden" Ton einzugehen. Es ist derselbe

Die Ergänzung zur Volloktave ist nun oben und unten möglich; hier versagt der Papyrus infolge seiner Lücken. Denkbar wäre eine hypolydische Skala: *ges' des'* + *des' as* + *ges*, jedoch auch eine hyperlydische: *as'* + *ges' des'* + *des' as*. Wenn man dann — in beiden Fällen — *des'* als Mese vermuten will, so steht damit im Einklang, daß *des'* an sich am häufigsten vorkommt, aber als Akzentton fast nur für die Graves und zusammen mit *c'* beim Circumflex, also von *b'* als dem Ton des Akut überflügelt wird. Daß der Ambitus diesem lydischen Tetrachord nicht entspricht, sondern dorisch ist: *f' des' c'* + *b'*, paßt als Umkehrung wiederum zu den Gepflogenheiten der delphischen Hymnen.

Vielleicht ist auch der Zeilenbau gewahrt, wobei natürlich wieder alles auf den Kopf gestellt wäre, und nur die 3. Zeile des Fragments bliebe zu klären. Aber es ist wohl ein Vorrecht oder eine Pflicht der vorletzten Zeile, keine ausgeprägte Richtung zu haben; ich erinnere an die vorletzte Zeile des Päans. Daß die Melodie also, wie Abert will, stärker an die Mesomedeshymne heranzurücken ist, will mir keineswegs einleuchten. Was man bei dem kleinen Fragment feststellen kann — es ist nur wenig — rückt es in die Nähe des Stils der delphischen Hymnen. Selbstverständlich ist die Inversion der Akzentregel ein Zeichen der Spätzeit; bei den Mesomedeshymnen handelt es sich aber bereits um Neubildungen.

Der Schlußton ist nicht erhalten. Man verzeihe, wenn ich für einen Augenblick mich in das Gebiet der Vermutungen begebe: Die aufsteigende Gestalt der Zeilen schließt die Hypate aus. Die Neigung, hoch und tief zu vertauschen, läßt vermuten, daß also die Nete Schlußton ist oder (bei Annahme des Hyperlydischen) der Proslambanomenos. (Diese Annahme ist wahrscheinlicher, da nach unten die Melodie nicht unter *b* hinabrückt.) Der Annahme steht keineswegs entgegen, daß die Nete vorher, d. h. in dem erhaltenen Notenteil, noch nicht erklungen ist; es ist ja Nomos, den Schlußton nicht vorwegzunehmen.

Die zugehörige instrumentale Musik, für die man füglich auch lydische Tetrachorde anzusetzen wünscht, benutzt den Skalenteil: *b' as ges f es des ces*; er kann hyperlydisch: (*des'* + *ces'*) *ges* + *ges des* oder hypolydisch: (*ces'*) *ges* + *ges des* + (*ces*) gedeutet werden, zumal *des* durch seine Längen in der 1. Zeile eine Art Ruheton zu spielen scheint, und *ges* bei seinem achtmaligen Vorkommen (und seiner einmaligen Dehnung) Mese sein kann (*f* kommt neunmal vor, *as* achtmal). Das instrumentale Hypolydisch wäre dann tiefer gelagert und durch Alteration dem vokalen Hypolydisch verwandt. (Modern ausgedrückt: es stände eine Stufe im Quintenzirkel niedriger.) Diese tonalen Beziehungen sind uns (beim Dorischen) bereits in der 2. delphischen Hymne begegnet.

Bei dem defekten Zustand kann man nicht wagen, mehr als Vermutungen auszusprechen: Die 1. Zeile scheint zu enthalten: Umspielung der Mese und Schluß auf ihr, Abstieg zur Hypate, kürzere Umspielung und Schluß auf der Hypate. Das würde symmetrisch sein, doch mit einer gewissen Abwandlung. In der 2. Zeile stehen sich die Bewegungen (*des*) *es as*, *b'–as des* gegenüber. Die 3. Zeile zeigt den Abstieg *as ges f* mit melodisch ziemlich verwandten Figuren.

Es scheint also die Melodie des instrumentalen Teiles diesmal weniger die

---

durch das lydische Pyknon veranlaßte leiterfremde, d. h. chromatisch erhöhte Ton, der uns im 1. delphischen Hymnus begegnet ist.

vokale Melodieführung nachzuahmen, sondern in glatteren Linien, von leichten Umspielungen abgesehen, zu verlaufen.

Wenn man annimmt, daß das Päanfragment und die sogenannte Klage der Tekmessa einer theoretischen Erwägung als Beispiel zugehören, so könnte man als Inhalt des fraglichen Kapitels eine Abhandlung über die Zwischenspiele betrachten. Wahrscheinlich wurde gefordert, daß man der Melodie des Zwischenspieles möglichst eine entgegengesetzte Richtung wie dem vorangegangenen Vokalteil geben und ferner möglichst auf der Mese schließen solle, damit der Charakter als Zwischenstück gewahrt bleibt. Schließt der erste Vokalteil absteigend auf der Hypate, wie üblich, und enthält er nur gelegentlich eine aufwärtssteigende Zeile, die etwa zur Mese hinführt, so kann man die Zeilen des Zwischenspieles zur Hypate aufwärts führen und absteigend auf der Mese schließen, wie das Beispiel des Päans zeigt. Ein anderes Beispiel gegensätzlicher Gestaltung bietet dagegen die Tekmessaklage; da die Melodie auf der Nete aufsteigend schließt, muß das Zwischenspiel absteigen. Wenn man alteriert (oder das Hypolydische des tonus dorius in das des tonus hyperdorius umwandelt), so kann man, wie das Beispiel lehrt, nur um eine Oktave tiefer, den Ton, der vorher Mese war, jetzt als Hypate und den Ton, der vorher Nete (und Schlußton) war, jetzt als Mese für den Schluß des Zwischenspiels (oder den oberen Proslambanomenos jetzt als Paramese) verwenden.

Auf jeden Fall stellen diese beiden Regeln meines Erachtens dasjenige dar, was beiden Notenbeispielen gemeinsam ist, die sich sonst so sehr unterscheiden. Und diese Gemeinsamkeit bestätigt dann doch, daß meine tonalen Annahmen bei dem Fragment der Tekmessaklage trotz des hypothetischen Charakters richtig sein dürften.

Der christliche Hymnus von Oxyrhynchos

Akzent. Daß der Hymnus die Akzentregel kennt, aber nicht so streng beachtet, wie die delphischen Hymnen oder der Päan, bemerkt bereits Abert[1]. Im einzelnen sei dazu bemerkt: die Akzentsilbe ist nur einmal tiefer als die vorangegangene Silbe; der Gravis beginnt zweimal höher. Das sind also nicht sehr beachtliche Ausnahmen. Anders liegt es gegenüber der nachfolgenden Silbe: die Akutsilbe ist zwar nie tiefer als die folgende, aber sie ist häufiger ihr gleich in einem Drittel aller Fälle, und zwar nicht in der Art der Mesomedeslieder, daß also von einem „Iktus" angefangen die Silben gleiche Höhe bewahren, sondern zum Teil in der Form, daß die nachfolgende, an sich höhere Silbe, durch eine doppeltönige, verschleifende Akzentsilbe vorbereitet wird: [Notenbeispiel], zum Teil freilich auch durch einfache Tonwiederholung. Ähnliches gilt, und zwar in verstärktem Maße, vom Circumflex. Dazu kommen einige andere Fälle, wo der Akut durch ein zweitöniges Melisma hervorgehoben wird aus einer Ebene gleich hoher Töne:

---

[1] Zeitschrift f. Musikwiss. IV, 1921/22, S. 524. Zu dieser Hymne vgl. ferner Ursprung in „Theologie u. Glaube" 1926, S. 387ff., der vor allem die geistesgeschichtliche Stellung der Hymne klar herausstellt. R. Wagners Behauptung, daß der Wortakzent unberücksichtigt bleibe, ist dagegen ungerechtfertigt. (Philologus 79, S. 205, 1924.)

. Die Circumflexe werden nicht häufiger durch mehrtönige Figuren wiedergegeben als Akut oder Gravis; regelrecht fallen aber dem Akut ansteigende, dem Gravis absteigende Tongruppen zu, während der Circumflex schwankend bedacht wird. So ist also das äußere Bild bis auf kleine, zunächst belanglose Ausnahmen einwandfrei, und doch ist es nicht zu verheimlichen, daß andere Gedanken neben der akzentischen Formung die Melodie gestalten: die Verschleifung ist nur eine Anpassung an das alte Akzentgesetz, eine fast unzureichende Anpassung des anderen Gedankens, daß der Akzentton durch die Spannung vor der Ruhe wiedergegeben werden kann. (Es handelt sich um die Tonbewegungen *h cis*, daneben noch *cis dis*.) Ebenso ist die Hervorhebung aus der Ebene Ausdruck eines neuen Verzierungsgedankens. Ebenen Tonverlauf kennt auch die Helioshymne des Mesomedes, aber als Ruhe gegenüber einer Bewegung, von der die Erhebung des Akzentes nur einen Teil darstellt. Hier aber steht der Akzent als solcher der Ruhe gegenüber.

Deutlicher wird das Gesagte durch den Umstand, daß die einfachen Akzente sich regelmäßig verhalten, daß es die melismatischen Akzente sind, welche neue Deutungen verlangen. Die Melismatik bringt dazu auch rhythmische Neuerungen: die Zuweisung von drei Noten auf eine anscheinend nicht gedehnte lange und ferner entsprechend von zwei Noten auf eine kurze Silbe. Der Päan enthielt freilich auch drei Töne auf einer Silbe, aber es waren dann gedehnte Längen und die Durchführung erfolgte derart, daß man die Melismatik als Folgerung der Silbendehnung betrachten konnte. Von dem Päan abgesehen aber, ist überhaupt eine solche Fülle von Melismen, und sind dazu Unterteilungen des Chronos protos uns bisher nicht begegnet. Sie treten vorzugsweise bei *ἀμὴν* auf. Man wird aber nicht die Folgerung ziehen, die Abert zieht, daß sich dieses Amen wie der „Ahnherr" späterer Amenjubilationen ausnimmt, sondern in ihr einen Eindringling, eine Nachahmung aus längst bestehenden Jubilationen betrachten, die geschickt dem herrschenden Gesetz angepaßt ist. Im übrigen gilt die Beobachtung, daß die Melismatik etwas Neues darstellt, auch außerhalb der Akzentsilben. Von einzelnen Properispomena abgesehen, handelt es sich bei den zweitönigen Melismen der übrigen Melodien um Durchgangsnoten: hier überwiegen die Verschleifungen oder Nebennoten. Und so bereitet sich hier der Bewertungsmaßstab vor, ein Maßstab, der bis dahin in der Melodik noch nicht bestand, und der andeutungsweise bei den Mesomedeshymnen nur im Metrum vorzufinden war.

Die Tonalität: *fis* gibt sich deutlich als Finalis zu erkennen. Ebenso ist *h'* zahlenmäßig am stärksten vertreten. So ist der lydische Charakter der Tetrachorde: *e' dis' cis' h'* + *h' ais' gis fis* + *e* klar gegeben. Die Tonart ist vielleicht Hypolydisch[1] (Aberts Phrygisch bzw. Hypophrygisch ist wohl ein Schreibfehler).

Und dennoch ist das Tonbild verschieden von den früheren Melodien. Folgende Tabelle zeigt die Verteilung der Töne:

[1] Der Proslambanomenos verdrängt diesmal nicht die Hypate!

Oxyrhynchos		Päan		Nemesis		Delphi II,1	
e'	3	*as*	2	*g*	15	*g*	5
dis'	14	*ges*	10	*f*	15	*f*	18
cis'	20	*f*	10	*e*	23	*e*	18
h'	23	*es*	19	*d*	28	*es*	5
ais'	15	*des*	21	*c*	68	*d*	16
gis	15	*ces*	9	*b*	18	*c*	—
fis	16	*b*	10	*a*	12	*b*	9
e	3	*as*	10	*g*	12	*a*	3
		ges	5	*f*	3		

Die Töne sind gleichmäßiger verteilt. In den delphischen Hymnen wurden einzelne Töne nicht berührt. Diese pentatonische Einstellung ist geschwunden. (Nur das sei erwähnt, daß *ais*, die Lichanos, am seltensten von einem Akzent berührt wird, eigentlich nicht akzentfähig ist.) Statt dessen fehlt die Oktave gänzlich.

Einen wesentlichen Unterschied aber bedeutet die veränderte Rolle der Mese und ihres oberen Nachbartones: die Mese kommt häufiger als Akzentton vor als früher, vor allem wenn man ihr Auftreten auf den Verschleifungen berücksichtigt:

	als Akut einfach	als Akut in Melismen	überhaupt
cis'	1	5	9
h'	3	6	12

Die Trite, d. h. der obere Nachbarton der Mese, aber tritt als Ruheton auf, d. h. nicht nur nach den Verschleifungen, sondern auch als Schlußton: Als Schlüsse sind vertreten: *dis'* einmal (πνεῦμα), *cis* einmal (πᾶσαι), *h'* einmal (ἀμήν), *fis* zwei- bis viermal (ουτὰν ἥω) φαέσφορα (αγαθῶν) ἀμήν. Es fehlt dagegen die Bewegung *cis' h'* außerhalb der Schlußformeln. Mit anderen Worten: die Mese tritt die Akzente und deren Spannung nicht an ihren oberen Nachbarton ab. Der melodische Aufbau basiert auf der „Hypate", zu der die Melodie sich immer hinbegibt, von der sie immer wieder ausgeht. Das erinnert an Mesomedes, der sich darin bereits von den anderen Melodien entfernte. Aber die Rolle der Terz, auch der Quint ist nicht so überragend; daneben tritt ganz auffällig die Sexte. Und dieses *dis'* ist als Sexte der Finalis, mit der es durch ganz neuartige Sprünge auf- und abwärts in Verbindung steht[1], als Übersteigerung der Quinte, als größte unmittelbare Entfernung von der Prim aufzufassen, nicht aber nur als „Paranete". Ferner ist *h'* nicht bloß Mese, sondern auch Nachbarton der Terz, der Lichanos: δυνάμεις ἐπιφρονούντων.

Die Nete ist aber nicht der Ton, an dem die Melodie hängt; *e'* ist nur ein Nebenton der „Paranete", der Sexte, also eine Septime; es würde die Melodie kaum ändern, wenn *e'* wegbliebe. So mischt sich auch hier Altes und Neues: die Oktavenskala ist zwar in Tetrachorde zerlegt, aber auch als ungeteiltes Ganzes lebendig.

[1] Und dieser Umstand dünkt mir wichtiger, als seine ästhetische Ausdeutung bei Wagner, die mir, wie jede andere Hermeneutik, bei diesen Melodien verfrüht erscheint.

Der Zeilenbau: Die eindeutige Richtung der Zeilen ist verschwunden. Einige Zeilen enthalten in sich eine Kurve, andere verharren mehr auf einer Ebene, wieder andere haben eine ausgesprochene Richtung, sei es aufwärts, sei es abwärts. Dies alles ist aber abhängig vom Text: Man beachte den Sextschluß am Ende des Imperativs, den Terzschluß vor Beginn der unmittelbaren Rede, den Zwischenschluß auf der Untersekunde vor der Doxologie. Die Musik wahrt also einen stärkeren Zusammenhang mit dem Texte als die Mesomedeshymnen, aber nicht mit dem Klangleib der einzelnen Worte, wie in der delphischen Hymne, sondern mit der Satzdiktion, d. h. mit der melodischen Richtung, die der Text der Stimme gibt. Noch ein anderes Element wäre zu erwähnen: Bereits Abert zitiert die Sequenzbildung *ῥοθίων πᾶσαι, ὑμνούντων δ' ἡμῶν*. Noch andere Elemente des musikalischen Aufbaues finden sich aber: so die oft wiederholte Benutzung des Motivs *gis ais' h' h' cis' h' ais' fis gis fis* *οὐτὰν ἥω* — und dann dreimal hintereinander *σωτῆρι μόνῳ; μόνῳ πάντων ἀγαθῶν; ἀμὴν, ἀμὴν.* Aber man vergleiche auch *πατέρα χ' υἱὸν χ' ἅγιον* mit der Melodiephrase vor *σωτῆρι*. (Andere Anklänge sind nicht so beweiskräftig.) Das ist wiederum etwas ganz Neues: das sind Formeln[1].

Die Pindarode

Die äußeren Umstände sprechen sich meines Erachtens hinreichend deutlich gegen die Echtheit der Melodie aus. Sie sind von A. Rome vorgebracht, von Maas und R. Wagner bestätigt und noch verstärkt worden, und von Friedländer trotz breiter Ausführungen nicht widerlegt worden[2].

Die Melodie hört dort auf, wo in der gedruckten Vorlage (Schmid 1616) eine Seite zu Ende geht (ebenso wie die lateinische Übersetzung bei Kircher, dem „Entdecker" der Ode mit der Seite der Vorlage schließt, obwohl dort Custoden auffordern, zu wenden!). Nach Friedländer wäre zu folgern, daß entweder der Notenkodex auch dort abbrach, oder daß Kircher der benutzten Ausgabe zuliebe seine Melodie schloß. Die zweite Annahme ist ohne weiteres abzulehnen. Wenn Kircher sich die Mühe gab, in seiner Umschrift die entdeckte Melodie so zu rhythmisieren, daß zwei Teile mit gleicher Taktzahl entstanden, so ist das nur denkbar, wenn er der Überzeugung ist, daß bei *σβεννύεις* die Melodie schloß, und undenkbar, wenn seine Handschrift noch Notenzeichen und Textworte enthielt, denen nachzugehen er doch nicht verhindert war.

Bliebe der große Zufall, daß sein Fragment dort schloß, wo seine Leshilfe auch einen Seitenschluß hatte. Ich glaube nicht, daß ein Gericht einem Angeklagten glauben würde, wenn er von einem solchen Zufall erzählen würde. A. Rome fügt hinzu, daß diese Stelle aber als Schluß wirke. Hierzu hat Friedländer nichts bemerkt[3].

---

[1] Auf etwaige Beziehungen zur Gregorianik sei bei der Erörterung des Nachlebens der Antike im gregorianischen Choral ein wenig eingegangen.

[2] Literaturangaben siehe zu Beginn der Studie.

[3] Auch nicht in Hermes 1935, a. a. O. Dieser Umstand — und daß Kirchers Rhythmus ihm entspricht — widerlegt die dortigen Ausführungen. Daß sie insgesamt spitzfindig sind, ist wenigstens mein Eindruck. — Der Bemerkung von Handschin, Hermes, S. 468 ist in ihrer

Hinzugefügt wurde von Maas, daß ἀγλαίας mit drei Tönen statt, wie notwendig mit vier Tönen versehen wurde. Das Original mußte, wenn es echt war, vier Töne besessen haben. Wenn auch Kircher das Griechische nicht beherrschte und ἀγλαίας falsch las, so mußte er doch den Widerspruch bemerken und hätte das Diäresiszeichen der Editio Schmid entdecken können. Besaß er freilich kein Original, so mußte es ihm bei seiner Flüchtigkeit allerdings entgehen. Auch hierüber schweigt Friedländer. A. Rome hat ferner die gegenteilige Beweisführung begonnen, daß die Melodie dem 17. Jahrhundert zugehöre und auf die neugregorianischen Messen Dumonts hingewiesen. Müller-Blattau folgt ihm, indem er noch die Odenkompositionen der Renaissance hinzuzieht, und die typische Form der Kadenz des 17. Jahrhunderts nachweist.

Wenn ich trotzdem im folgenden die Melodie analysiere und auf ihre Echtheit untersuche, so geschieht das nicht, weil ich jene Beweisgründe nicht für ausreichend erachte (Friedländers Schrift erschien allerdings als Antwort auf A. Rome), noch in der billigen Absicht, nun, wo das Feld gesichert ist, einen gefahrlosen Schuß zu tun, sondern in der Hoffnung, die bisherigen Feststellungen vielleicht abrunden zu können, und in der Erwägung, daß man sich mit der eingehenden Analyse Friedländers stärker befassen muß als es bisher geschah, da sie doch stellenweise Zustimmung gefunden hat.

Seine Analyse befaßt sich mit den drei Punkten: Wortsinn und Melodie, Metrum und Melodie, Wortakzent und Melodie. Zu ihnen ist zunächst Stellung zu nehmen.

Wortsinn und Melodie: In meinen bisherigen Untersuchungen habe ich diese Frage nicht oder nur ganz beiläufig bei den delphischen Hymnen gestellt. Ist dieses Versäumnis zu Unrecht geschehen? Friedländer stellt fest: 1. Einzelne Worte werden durch aufsteigende Melodiebewegung hervorgehoben, während die Melodie im allgemeinen ganz auffällig die absteigende Bewegung bevorzugt. Diese Worte gehören in der ersten Strophe vor allem dem Bezirk der Musik an und erhalten also, entsprechend dem Anruf an die goldene Leier, mit Recht diese Hervorhebung. 2. Die einzelnen Strophen sind ähnlich der ersten gebaut, was Gliederung der Worte, was Wortsinn betrifft. 3. Der Wechsel zwischen Instrumental- und Vokalschrift bedeutet, daß die Sänger den Zeichen der jetzt einsetzenden Leier zu folgen haben.

Zum letzten, unwichtigsten Punkt möchte ich bemerken, daß doch dem Texte nach die Sänger jetzt in den Bereich der Aufmerksamkeit treten und nicht die Leier. Insoweit kann eigentlich nicht die Rede davon sein, daß die Bemerkung χορὸς εἰς κιθάρον zu den Worten des Dichters passe. Außerdem ist sich Kircher zwar über den Begriff des „2. Choros" im Unklaren gewesen und hat also seine oder die entdeckte Ode falsch gebaut; das besagt aber nicht, daß an jener Stelle diese Worte χορὸς εἰς κιθάρον gestanden haben mußten und nicht von Kircher erfunden worden sind. Im übrigen, wenn der Zeichenwechsel original war, dann

negativen Fassung freilich zuzustimmen. Auch R. Wagner erörtert die Fragwürdigkeit der „Vorlage" Kirchers ausführlich und deutlich (Gnomon 1936, S. 498.)

konnte er nur einen Sinn haben, der die Bemerkung völlig überflüssig machte. Und warum steht da „χορὸς“? Wer singt denn die ersten Zeilen?

Zu 2.: Die einzelnen Strophen sind einander ähnlich, was Wortgliederung und Wortsinn an den entsprechenden Stellen betrifft. Das Erste mag zutreffen. Dies beweist aber nur, daß die Melodie vielleicht der Wortgliederung entsprechend vertont werden muß — vielleicht!; warum aber sollte Kircher nicht in der Lage gewesen sein, bei einer Vertonung die Wortgliederung zu beachten, wo ihm zudem die Übersetzung zur Verfügung stand?

Ob die Entsprechungen der Strophen so sicher sind, weiß ich nicht. Ebensowenig, und damit kämen wir bereits zum Punkte 1., ob die Melodiebewegung dem Wortsinne so sich anpaßt: entspricht sich tatsächlich „vom Sturm der Töne erfaßt“, „das rote herab sich wälzende Feuer“, „der den Berg beherrschende Zeus“, „das Schleudern des ehernen Speeres“, „das dauernde Wohnen am Fuß des Gebirgs“ — und entspricht dies den herabsteigenden Sekunden, vor allem, wenn man bedenkt, daß die absteigenden Sekundschritte den größten Raum der Melodie einnehmen und das Normale darstellen? Das tertium comparationis wäre höchstens, und durchaus nicht immer, die ärmliche lokale Richtung „abwärts“ und nichts, was irgendwie mit „Ethos“ zu tun hätte.

Zum Schluß möchte ich aber fragen, ob tatsächlich Pindar dem Sinn des einzelnen Wortes in der Vertonung nachgegangen sein kann. In der abendländischen Musikgeschichte steht die dauernde Beachtung des Stimmungsgehalts der einzelnen Worte am Ende der Entwicklung. Am Anfang wird eine Grundstimmung festgehalten, die mit dem Text nur lose im Zusammenhang steht. So dünkt mir daher, daß der dauernde Wechsel des Ethos, wenn er tatsächlich vorläge, unpindarisch ist.

Die angewandte Art der „Hermeneutik“ dünkt mir ferner überhaupt unrichtig. Was berechtigt denn Friedländer dazu, den sekundweisen Aufstieg *c' d' e'* (also zum oberen Tetrachordende hin) zu Beginn der Zeile 4^b als „heftig“ zu bezeichnen[1]? Will man das Ethos eines Werkes oder gar einer einzelnen Halbzeile erkennen, so darf man nur von den Formgesetzen ausgehen. Ob aber jeder Aufstieg etwas Besonderes darstellt, wo schließlich jede Melodie sich auf- und abwärts bewegen muß, wäre erst zu beweisen.

Ich halte aber überhaupt die Fragestellung Friedländers für methodisch unrichtig. Beziehungen zwischen Ton und Ausdruck — danach fragt man in der heutigen Musik, aber schon nicht mehr in der Gregorianik; denn obwohl seit ihr, oder seit dem Christentum, die Seele in den Mittelpunkt aller Aufmerksamkeit gerückt ist, erstrebt die Gregorianik doch nur eine Erhebung der Seele, ein „Sursum corda“, und sieht nicht in ihrem Leben etwas Darstellbares, „Ausdrückbares“[2].

[1] Auch Wagner (Gnomon, a. a. O., S. 501) sagt mit Recht: Die Folgerungen, die für aufsteigende Melodieteile gezogen werden, gehen viel zu weit.

[2] Wenn Ursprung (Theologie u. Glaube 1926, S. 396) bei der Oxyrhynchoshymne von neuartiger Ausdruckskunst spricht, so ist dabei wohl zu verstehen, daß die Kräfte der Seele, vom Christentum geweckt, sich Ausdruck verschaffen, aber nicht, daß Seelisches dargestellt wird. Und die von ihm erwähnte Neuartigkeit spricht gleichfalls gegen die Richtigkeit der Fragestellung Friedländers.

Für die antike Musik aber scheint mir die Frage nach dem Individuell-Seelischen fremd. Man fragt, wie sonst nach der Säulenordnung, nach dem „Kanon", so hier nach dem Nomos, und der wird in „Tonordnungen" bestanden haben.

Zu dem metrischen Kapitel möchte ich mich kurz fassen: die Doppelkürzen, die sich nach dem antiken Metrum ergeben, werden nicht zerrissen, sondern entweder durch absteigende Sekunden (dreimal), durch aufsteigende Sekunden (einmal) oder durch Tonwiederholung vertont. Wenn Kircher aber original die Melodie für seinen Rhythmus komponiert hat, dann hat er ebenso konsequent komponiert. Die kurzen geschwärzten Noten, also unsere heutigen Viertel und Achtel, bewegen sich in abwärtssteigenden Sekunden oder verharren auf der gleichen Tonhöhe. Er würde also sogar die aufwärtssteigende Sekunde vermieden haben. Wer wäre also mehr berechtigt, als originaler Denker aufzutreten?

Wortakzent und Melodie: Friedländer vergleicht die Pindarmelodie mit den delphischen Melodien, den Liedern des Mesomedes und Seikilos, und kommt zu dem Ergebnis, daß bei diesen „durchkomponierten" Liedern „der Akzent" weithin mit einem Aufstieg der melodischen Linie zusammentrifft, wenn auch keineswegs so, daß die gesungene Melodie eine bloße Funktion der Satz- und Wortmelodie wäre. Eine solche Bindung sei bei antistrophischer Dichtung gar nicht möglich. Es sei also festzustellen, ob die Wortmelodie nichts bedeute oder ob in irgendeiner Weise auf sie Rücksicht genommen werde, und sei es auch nur derart, daß sehr harte und zahlreiche Widersprüche vermieden seien.

Er stellt dann fest, daß gerade die vier Wörter, die besonders auffällig in die Höhe steigen, den Akzent auf der letzten Silbe tragen, also durchaus dem entsprechen, was die Melodie fordere; obwohl freilich andere Strophen sich nicht überall gleichartig verhalten.

Er stellt ferner fest, daß in der 1. Strophe die Fälle der Übereinstimmung häufiger sind, während die übrigen Strophen sich eher umgekehrt verhalten. Eine Folgerung für die Frage „echt oder gefälscht" zieht Friedländer nicht aus diesen Umständen. Vetter allerdings beurteilt sie als ungünstig für Friedländers Echtheitsthese.

Ehe ich zu Einzelheiten auf Grund einer statistischen Übersicht übergehe, möchte ich fragen, ob nicht die Folgerung naheliegt, daß die 1. Strophe vertont worden ist ohne Rücksicht auf die anderen. Und man könnte fragen, ob ein solches Bevorzugen der 1. Strophe wirklich Pindar zuzutrauen ist, ob es nicht vielmehr ein Zeichen dafür ist, daß Textdichter und Komponist nicht eine Person sind.

Und nun die statistische Übersicht:

	Die Akut-,	Circumflex-,	Gravis-Silbe liegt:
höher	15	1	3
gleichhoch wie	1	—	—
tiefer	3	1	—
als die folgende Silbe,			
höher als	7	2	6
gleichhoch wie	3	—	—
tiefer	8	—	2
als die vorangehende Silbe.			

Aus dieser Statistik wäre zu folgern, daß die Ausnahmen beim Akut zwar verhältnismäßig häufig sind, doch nicht unerträglich; zwei dieser Ausnahmen fallen zudem auf den Zeilenschluß und müssen also vorderhand der Gerechtigkeit halber als „gerechtfertigt" außer Ansatz bleiben. Um so ungeheuerlicher ist aber die Ausnahme bei *τεύχηις*. Die Melodie bewegt sich im Quintsprung abwärts zum Akut. Schon diese Vertonung bedeutet, daß der Komponist das antike Akzentgesetz nicht kennt oder nicht beachten will. Im übrigen: wenn auch das Verhältnis zwischen der Akzent- und der vorangehenden Silbe nicht so wichtig ist als das zur nachfolgenden Silbe, so muß es doch auffallen, daß hier die normalen Fälle in Minderheit geraten sind. Ich möchte aber nicht die Folgerung ziehen, daß auch hieraus eine auffällige Vernachlässigung der Akzentregel sich ergibt, sondern möchte vielmehr die Ursache zu diesem Verhalten darlegen: es ist das notwendige Ergebnis des Umstandes, daß die Melodie sich vorwiegend und schematisch abwärts bewegt; dann muß in der Regel jeder Ton höher sein als der nachfolgende und tiefer als der vorangehende. Daß dabei die „Ausnahmen" wider die Akzentregel hinsichtlich des Vortones nicht noch stärker sind, liegt wesentlich daran, daß einige „Regelfälle" auf den Anfang oder Schluß der Verse fallen! (Es stellen also die „Regelfälle" in unserer Melodie eigentlich die Ausnahmen dar.) Schlimmer ist noch das Bild bei den Barytona: Die Graves werden genau wie die Akute behandelt oder noch bevorzugter, was die Auszeichnung durch die Tonhöhe betrifft. Und drei von den vier Wörtern, die so besonders auffällig in die Höhe steigen, sind Barytona: *ἀοιδοὶ*, *ἀμβολὰς* und *αἰχματὰν*; die Melodie senkt sich nach ihnen, wie sonst nach Akuten, nach *ἀμβολὰς* aber vor dem Akut *τεύχηις*, wie erwähnt, gar um eine Quinte. Der Komponist hat also Gravis und Akut nicht unterschieden. So kann nur Kircher vertont haben.

Ein weiterer Umstand ist aber noch zu beachten, der allerdings nur aus der Betrachtung des Kircherschen Rhythmus sich ergibt: die Akzente fallen mit drei Ausnahmen auf die Breviseinsätze, d. h. wenn man die Breves als Takte durch Taktstriche kennzeichnen würde, unmittelbar hinter die Taktstriche, mit Ausnahme von zwei belanglosen Worten wie *καὶ* und *τὸν*, ferner *ἰοπλοκάμων*, das also metrisch betont wird, und *ἀμβολὰς* (*τεύχηις*), wo sich nun zwei Akzente unmittelbar folgen. Man kann natürlich annehmen, daß diese Beziehung zwischen Akzent und Rhythmus nachträglich hergestellt wurde. Das würde aber mit der sonst so auffälligen Flüchtigkeit und Schnelligkeit der Arbeitsweise Kirchers in Widerspruch stehen. Nicht erklärlich würde aber sein, daß dabei solche Schlußfiguren entstehen, die Müller-Blattau mit Recht als typisch für die Zeit Kirchers bezeichnet. Diese prästabilisierte Harmonie zwischen der alten Melodie und den Kadenzfiguren des 17. Jahrhunderts, aufgedeckt durch Kirchers Bestreben, die Akzenttöne an bevorzugte Stellen des Rhythmus zu bringen, ist etwas unglaubwürdig. Vielleicht interessiert aber folgender Umstand noch mehr. Nur die Annahme, daß die Melodie so vertont wurde, daß die Akzentsilben die „Takte" eröffnen, erklärt den Quintsprung *ἀμβολὰς τεύχηις*: jetzt erhält der erste Akzent die Höhenauszeichnung, der zweite aber die rhythmische Hervorhebung.

Man kann sich darauf berufen, daß vielleicht oder meinethalben auch wahrscheinlich die Euripides-Melodie nicht vom Akzentgesetz geformt wird. Man wird

dann aber verlangen müssen: Ist die Melodie nicht nach dem Wortakzent gebaut, so muß sie um so stärker durch Metrum und Vers geformt sein. Wenn nun Friedländer feststellt, daß die Melodie in der Gliederung dem Wort folgt, dann wäre das bei einer Herrschaft des Akzents weitgehend verständlich. Jetzt ist es aber ein unbegreiflicher Gegensatz zu dem Verzicht auf den Akzent. Bei Pindar ist dieser Gegensatz undenkbar.

Trotz der Verstümmlung der Euripides-Melodie waren bei ihr versische Einflüsse, Entsprechungen festzustellen. Noch mehr galt dies von dem Päanfragment. Selbst aber bei den Mesomedesliedern läßt sich — trotz neuartiger Melodiegestaltung und von den an bestimmter Stelle mit bestimmter Richtung gebauten Versmelodien abgesehen — die Nachwirkung eines früheren Strebens nach Symmetrie nicht verkennen. In der Pindarode aber stellen die Verse keine symmetrischen Gebilde dar. Als Verse haben sie keine Form, sondern sind ein — gelegentlich worterzeugtes — Zickzack. Darüber hinaus ist uns kein Lied begegnet, bei dem der Abstieg so stark ausgeprägt ist, daß er die Symmetrie, die Responsion eines anfänglichen Anstieges derartig zertrümmert hätte, daß die Melodie, ex abrupto gewissermaßen, mit ihm begonnen hätte. Mir wenigstens kommt ein solcher Anfang ungeheuerlich für die griechische Musik vor. Das Seikilosliedchen und die Musenhymne begehen doch gerade dieser Responsion zuliebe den akzentischen Fehler, das Paroxytonon *Ὅσον* oder das Proparoxytonon *Ἄειδε* eine Quinte ansteigen zu lassen. Wieder empfiehlt es sich, diese neue „Zickzack"-Form[1] und diese Ungeheuerlichkeit des hohen Anfanges in ihrer Bedingtheit zu untersuchen:

Die Melodie ist offensichtlich gebildet, indem das Motiv[2] *e' d' c' h'* aneinandergereiht wird; dazu kommen Kadenzen, dazu kommen einige Umkehrungen *a' h' c' d' e'* und leichte Abwandlungen. Von den Kadenzen wäre nachher bei der Frage der Tonart zu reden; die Frage des „Motivs" sei hier erörtert. Es ist uns bisher in den Fragmenten nichts begegnet, was den Namen Motiv verdiente, es sei denn im Oxyrhynchosfragment. Abert stellt als Besonderheit, die „instrumental bedingt" sei, eine Entsprechung bei dem Zwischenspiel des Päan heraus. Wenn man indessen, wie ich vorgeschlagen habe, Wagners Übertragung folgt, so schwindet auch diese Besonderheit. Selbst der christliche Hymnus aus Oxyrhynchos aber verwendet nicht seine Motive in so ausgesprochener Form. Es handelte sich bei ihm vor allem um eine Schlußwendung, man könnte fast sagen, ein „Interpunktionsmelisma", das in antike Form gebracht und antiken Versen eingegliedert wurde, daneben um Versbildungen vermittels einer Art Sequenzierung. Hier aber steht das Motiv als solches außerhalb des Verses, steht vor ihm fest und wird wiederholt, abgewandelt, wobei dann aus ihm heraus die Verse sich ergeben. Diese Komposi-

---

[1] Natürlich ist dieses „Zickzack" wohl zu unterschieden von den Akzentspitzen, auf denen die melodische Linie in den akzentisch gestalteten Gesängen liegt. Es als „archaistische Variationstechnik" zu erklären (Fischer, a. a. O.), geht nicht an, da Pindar doch wohl außerhalb des Archaismus steht, und zudem diese Technik nicht archaistisch ist gegenüber der der sonstigen Melodien, sondern andersartig.

[2] Dieses Motiv steigt abwärts und gibt dadurch der Melodie eine ganz besondere Färbung, die Müller-Blattaus Gegenüberstellungen gefährden könnte. Aber diese Eigentümlichkeit des Motivs ist begreiflich; Kircher hat die Tafeln des Alypius vor Augen gehabt.

tionstechnik darf man, sowohl in Anbetracht der griechischen Fragmente als auch der Gepflogenheit der nachchristlichen und modernen Musik, glattweg als ungriechisch bezeichnen.

Die Tonalität: Als Tetrachorde kommen wegen der Zeilenschlüsse *h'*, *a'*, *h'*, (*a'*) *g*, *a'* nur die dorischen: *e' d' c' h' a' g* (*f e*) in Frage; d. h. also als Tonart das Dorische mit Hauptschluß auf *e*. Sachs nimmt als unteren Tetrachord *h' a' g fis* an (nebst Proslambanomenos *e*). Er geht dabei von einem Hauptschluß auf *a'* aus. Ein Schluß auf der Lichanos[1] ist aber weder wahrscheinlich noch uns begegnet. Sachs wird zu dieser Konstruktion dadurch veranlaßt, daß die Schlüsse auf *a* so „kräftig" sind, daß ihm ein weiterer Hauptschluß auf *e* nicht in den Sinn kommen wollte (zudem wußte er noch nicht, daß die Melodie „im Original" hier nicht schließen konnte).

Aber diese Frage, welche Tonart — gegebenenfalls — vorliegt, ist nicht, was uns interessiert; vielmehr handelt es sich darum, welcher Tonalität diese Melodie entspricht, der griechischen oder der Tonalität um 1600. Daß sie der abendländischen entspricht, hat Müller-Blattau schon festgestellt; die Schlüsse erfolgen auf der Tonika oder ihren Nachbartönen, vor allem der Obersekunde, in typischem Wechsel. Sie werden durch Kadenzen so sicher gestaltet, daß der obige „Trugschluß" von Sachs notwendige Folge war. Vielleicht aber entspricht die Melodie doch auch der antiken Tonalität? Oder wodurch entfernt sie sich von ihr? Wenn wir dorische Tonart annehmen, so wären (bei Mitberücksichtigung der Halbzeilen)

	die Schlüsse,	die Töne überhaupt:
	verteilt auf:	
e'		9
d'	1	15
c'	—	20
h'	2	19
a'	3	14
g	1	2

Das bedeutet bei den Schlüssen ein Obwalten der Mese-Schlüsse, das bei Mesomedes für die „plagale" Nemesishymne — wenn wir einmal Phrygisch statt Hypophrygisch ansetzen wollen — begreiflich war, hier aber weder pindarisch sein kann noch auch einer antiken Nachahmung aus der hellenistischen Zeit anstehen möchte. Noch auffälliger aber ist, daß die Mese, was die absolute Häufigkeit betrifft, nicht nur von der Paramese — das wäre verständlich —, sondern noch mehr von der Trite übertroffen wird, der doch keine solche Rolle zukommt, nicht einmal im ersten Absatz der delphischen Hymne, wo die Trite doch auftrat als Spitzenton eines „lydischen" Tetrachords[2]. Im Gegenteil muß man von einer gleichmäßig verteilten Tonmasse reden, wobei der oberste Ton nur daher seltener ist, weil bei einem Hin und Her die Wendepunkte naturgemäß seltener auftreten, der untere

---

[1] Vgl. Wagner, a. a. O., S. 502.

[2] Auch Wagner findet keinen Ton, der geeignet wäre, die Rolle der Mese zu vertreten (a. a. O, S. 502).

Wendepunkt aber infolge der Kadenzierung etwas zahlreicher angewandt wird. Eine solche undifferenzierte Tonmasse ist aber ungriechisch.

Wir können hier von Kadenzen reden und verwenden also einen Ausdruck, der bisher vermieden wurde. Wie wurde der Schluß in den antiken Melodien gewonnen?

In den delphischen Hymnen fast nur durch Quart-, Oktav- oder Halbtonabstieg; aber auch im Päan spielten die Quarte (einmal bei Meseschluß sogar — wie verständlich — aufwärts) und die Quinte ihre Rolle, während der Halbton hier natürlich verschwindet; selbst das Seikiloslied schließt mit einer Quartbewegung. Diese Schlüsse sind verständlich: Soweit es sich bei den Schlußtönen um tetrachordisch funktionelle Töne handelt, d. h. um Nete, Paramese, Mese, Hypate, erfolgt der Schluß von einem dieser Töne zum anderen; ein Nebenton scheint nur zugelassen zu sein gewissermaßen als Zwischenton auf dem Wege von diesen funktionellen Tönen; die Schlüsse außerhalb dieser funktionellen Töne sind dagegen durch Sekundschritte von oben her zu erreichen, ohne besondere Vorbereitung und letzthin wohl auch ohne besondere Wirkung. Es scheint dabei freilich, daß auch diese Schlüsse noch von funktionellen Tönen aus erfolgen: In der 1. delphischen Ode von den lydischen funktionellen Tönen *as'* (→*es*) oder *des'* (→*c'* oder b♮), im Seikiloslied noch deutlicher.

Anders liegen die Verhältnisse bei den Mesomedeshymnen: Der Schlußton tritt als Ausgangston der Schlußbewegung auf in der Musenhymne beim vorletzten Vers, in der Helioshymne (falls man die letzte Wendung als Schlußbewegung rechnen will) am Schluß der 1. Strophe, in der Nemesishymne (natürlich unter Ausschluß des Verharrens auf gleicher Tonhöhe) beim 1. Vers der 2. Strophe (als Quartsprung von der „Prim" zur Unterquart) sowie beim 1. Vers nach dem Gipfelpunkte, dem Wendepunkt der Hymne (*c' d' b'* als Umkehr des früher auftretenden *d' b' c'*). Das sind also Ausnahmen, offenbar mit besonderem Bedacht für bestimmte Orte gewählt. Der Schluß wird sonst in der Musenhymne gewonnen fast nur von der Untersekunde aus, auch beim Aufstieg zur Terz, bei dieser aber in Konkurrenz mit der Mese, besser der Quarte. In der Helioshymne liegen die Verhältnisse ähnlich. Zur Untersekunde, von der aus jetzt sogar bis zur Quinte aufgestiegen wird, und zur Quarte hat sich aber noch die Obersekunde gesellt (von gelegentlichem Auftreten der Terz auf dem vorletzten (!) Vers der 1. Strophe abgesehen).

Für die „plagale" Nemesishymne ist natürlich eine andere Tonauswahl zu erwarten. Jetzt obwiegt die Obersekunde, der sich die Oberquarte („Paranete") zugesellt, während die Unterterz zwar nicht als Ausgangspunkt der Bewegung hervortritt, aber doch sehr gerne mitgenommen wird.

So ergibt sich also auch für diese späthellenistische Tonalität, daß der Schluß von ausgewählten, also wohl „funktionellen" Tönen aus gewonnen wird.

Das Verharren der Melodie auf der einmal erreichten Schlußstufe in der Nemesishymne verdient noch einige Aufmerksamkeit. Es handelt sich um die Verse 4, 8, 10, 12, dann mit Einsetzen der Wende um die Verse 13, 17, 19 (20?) (also mit genauen Entsprechungen). Soweit dabei ein Wechselton berührt wird, wird

nicht ein funktioneller Ton (also die Obersekunde) gewählt, sondern ein Ton, der bisher nicht hervorgetreten ist, natürlich möglichst nach Maßgabe des Akzentes, d. h. es wird nach melodischem Gesichtspunkte vorgegangen.

Und bei Kirchers Pindarode? Mit den Melodien, die noch dem „klassischen Stile", wenn ich mich so ausdrücken darf, angehören, läßt sie sich nicht vergleichen. Diese lieben ja den Sprung beim Schluß und vermeiden jedenfalls die Vorwegnahme des Schlußtones (abgesehen von der schlichten Tonrepetition), sowohl was den Hauptschluß betrifft wie bei den Versschlüssen. Von den Mesomedeshymnen aber unterscheidet sie sich folgendermaßen: Die Vorwegnahme des Schlusses auf dem drittletzten Ton ist bei Kircher Regel (bei fünf von sieben Schlüssen, und auch der sechste ist von dieser Vorwegnahme aus zu verstehen: *a' h'g* statt *a'h'a'*, wie in der „Schlußzeile"), bei Mesomedes aber nur Minderheit. Der funktionelle Ton der Mesomedeshymnen tritt vor dem ersten Auftreten des Schlußtones in Tätigkeit, der vorletzte Ton kann wieder rein melodisch gewählt werden, bei Kircher aber erfolgt das erste Auftreten des Schlußtones im Verlauf der Motivabwandlungen, der funktionelle Ton tritt danach als vorletzter auf. Mit anderen Worten: Die Schlußbildung tritt bei Kircher als Kadenz, als gesonderte Figur zu der motivisch gebildeten Melodie hinzu. Der Schluß der Mesomedeshymnen, mutatis mutandis der griechischen Melodien, wird aber gewonnen, indem die unteilbare Versmelodie (oder bei den logaöidischen Melodien die unteilbare Satzmelodie) gewisse „funktionelle" Töne vor dem Schluß berührt, wobei der Abstand vom Schlusse entweder nur von der Akzentlage oder auch noch von metrischen Gesichtspunkten aus bestimmt wird[1].

Zuletzt sei noch dies erwähnt: Die Kirchersche Ode kennt keine Chromatik, kennt auch keine Alteration, und zwar nicht zufällig, sondern notwendigermaßen, da ihr die Pentatonik fehlt[2]. Eine echte Pindarmelodie müßte bestimmt Spuren einer Pentatonik aufweisen, sei es die der vorklassischen, aus der Zeit von Terpander, sei es die der Pseudopentatonik nach ihm. Es gibt keine griechische Melodie, die so terzenarm ist wie diese Ode. Daß sie auch nicht zu jenen Bemühungen bei Mesomedes um eine authentische oder plagale Gestaltung paßt, sei mehr beiläufig erwähnt.

Ich glaube also, diesen Abschnitt über die „Pindarode" dahin zusammenfassen zu dürfen, daß eine genaue Untersuchung dieser Melodie genau wie die äußeren Beweisführungen A. Romes und R. Wagners zu dem Ergebnis führt: Es handelt sich nicht um eine Originalkomposition Pindars, noch um eine Neukomposition in hellenistischer Zeit, sondern um eine Melodie Kirchers[3].

---

[1] Allenfalls lassen sich bei der Hymne aus Oxyrhynchos Kadenzen feststellen — Kadenzen, zu denen R. Wagner Parallelen im gregorianischen Gesang nachweist — obwohl auch Unterschiede bestehen, die man vielleicht am besten als ein weiteres Beispiel für die Anpassung eines fremden Stiles an die griechische Musikgestaltung betrachtet.
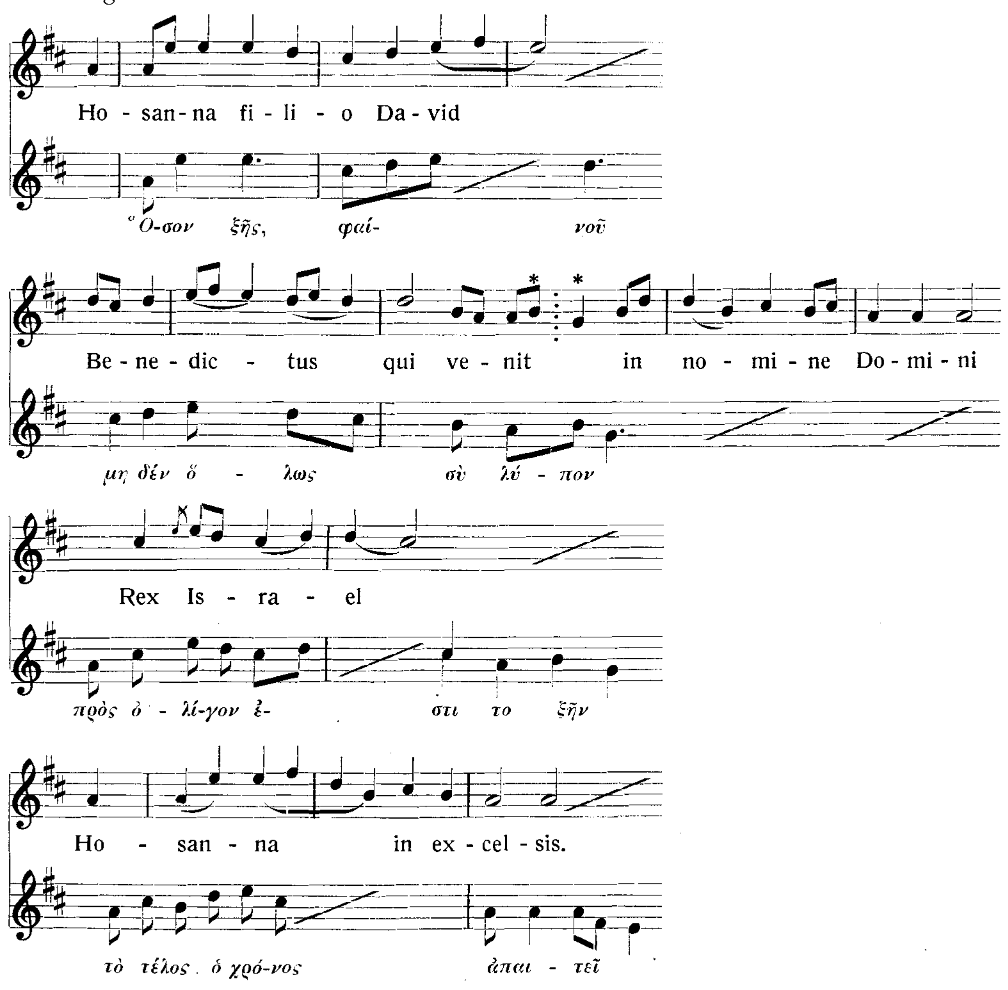
[2] Auch wenn Pindar dem Chroma abhold war (vgl. Vetter, Realencyclopaedie Bd. 16, 1, Sp. 865), so muß die Pentatonik nachweisbar sein. Daß sie der Melodie fehlt, bedeutet, daß die Tonfolge *e d c h* als Skala ohne in ihr liegende funktionelle Spannungen oder Wertungen verstanden wurde.

[3] Natürlich läßt sich der Streit weiterführen. Die Dürftigkeit des Vergleichsmaterials

Die Beziehungen zum gregorianischen Choral

Die zu Beginn dieser analytischen Untersuchungen gestellte Frage, ob die antike Musik auf die Gregorianik eingewirkt hat, kann natürlich nicht in vollem Umfange erörtert werden. Ausgangspunkt muß vielmehr das überlieferte Material der griechischen Melodien bleiben. Freilich begegnen uns da sofort bestimmte Fragen. So wird angenommen, die Antiphon *Hosanna filio David* sei mit dem Seikiloslied verwandt; sie seien beide Abkömmlinge einer gemeinsamen Melodie. Ähnliche Verwandtschaften werden für die Mesomedeshymnen angenommen, so für die „Gnadenbitte“ der Nemesishymne *῞Ιλαθι* und das *Kyrie rex genitor* (Vatic. Kyrie VI)[1].

Die Antiphon *Hosanna* wird in folgender Weise mit dem Seikiloslied zusammengestellt:



verhindert ebensosehr eine absolute Gewißheit wie die merkwürdige Persönlichkeit Kirchers, bei dem man nie klar wird feststellen können, wie Genie, Nachlässigkeit und Drang zur Ausgestaltung sich abgrenzen.

[1] Vgl. Ursprung (Theologie u. Glaube, a. a. O.) und Kathol. Kirchenmusik S. 4, dort auch S. 14 weitere Literaturangaben. Vgl. ferner: Wachsmann, S. 115f.

Man sieht, der Melodieverlauf ist recht ähnlich; trotzdem sind die Unterschiede groß.

Zunächst was den melodischen Aufbau betrifft: Der Schluß der antiken Melodie fehlt, desgleichen der des 3. Verses; der des 1. und 2. Verses kommt nicht als Schluß in der gregorianischen Melodie vor. Der Anfang ist freilich ähnlich: es handelt sich um den Quintsprung; auch der Anfang des 4. Verses berührt sich mit dem Anfang des Hosanna. Das ist aber so wenig, daß man sagen muß: Der Aufbau ist völlig verschieden.

Auch tonal ist zu beachten, daß der Schluß so verschieden ist. Man müßte schon sagen: nicht die Hypate ist zur Finalis geworden, sondern die Mese, und der untere Tetrachord ist völlig preisgegeben worden. Mit anderen Worten: Die „Urmelodie", deren Variante des Seikiloslied darstellte, müßte zunächst von der klassischen Tonalität in die hellenistische übertragen worden sein (d. h. in die Tonalität des Mesomedes, bei dem man ja bei der Finalis nicht mehr gut von einer Hypate reden kann). Die veränderte Tonalität hätte dann zur Folge, daß auch der Schluß *hg* des Seikilosliedes nicht mehr verwendbar ist. Die Antiphon verwendet zwar die Wendung noch, aber nicht als Schluß, sondern als kleines „Interpunktionsmelisma", als Vorbereitung des vollen Schlusses auf *a*, und auch nicht in allen Lesarten. Hartker z. B. kennt das Melisma *ahg* nicht.

Was hat denn aber die Antiphon mit dem Liede gemeinsam? Es ist der Quintsprung *ae* zu Beginn, der wiederholte Terzanstieg (*cis e*), der nochmalige Quintanstieg, der aber jetzt in verschiedenen Formen vor sich geht. (Die Abstiege sind dagegen infolge der verschiedenen Tonalität stark abweichend.) Bedenkt man, daß der Quintsprung zu Beginn der Melodie auch anderen Hymnen eigen ist (vgl. z. B. die Helioshymne), daß die tonale Terz in dieser Helioshymne doch wohl eine größere Rolle spielt als in dem Seikiloslied, so ist das offensichtlich nicht ausreichend für eine ernstzunehmende individuelle Verwandtschaft.

Die Frage läßt sich genauer formulieren: 1. Hat die Antiphon textliche Beziehungen zu dem Liede? Oder ist ein geschichtlicher Zusammenhang nachweisbar? Hier ist meines Wissens ein „Nein" am Platze[1]. Freilich nicht mit der Schroffheit, mit der Wachsmann jeden Zusammenhang ablehnen will. Daß christliche Kreise die altklassische Musik kannten, zeigt der Oxyrhynchos. 2. Finden sich Besonderheiten in dieser Antiphon, die nur durch dieses antike Vorbild zu erklären sind? Nein; denn auch etwa im 1. Kirchenton finden sich Bewegungen von der Prim oder Terz zur Quinte in ähnlichen Formen. 3. Oder aber besteht tatsächlich eine Verwandtschaft allgemeiner Art zwischen der gregorianischen Tonalität und der antiken, und zwar der der Mesomedeslieder (um gleich den unnötigen Vergleich mit der klassischen Tonalität, zu der auch das Seikiloslied gehört, sich zu ersparen)?

[1] Ursprung (Theologie u. Glaube, a. a. O.) kann ich nicht folgen. Kleinasien, wo das Seikiloslied aufgefunden wurde, und Jerusalem, woher die Palmprozession stammt, liegen doch weit auseinander; und was wichtiger ist: Die zitierte Antiphon gehört zwar zur Palmweih-Liturgie, aber ihre Melodie ist eine typische, die auch anderen Gesängen zukommt. Es müßte also bewiesen werden, daß die Antiphon Modellantiphon war, daß die Melodie in die lateinische Liturgie entlehnt wurde von Jerusalem her, usw.

Die Kyrie-Melodie *Rex genitor* weist zweifellos bessere Verwandtschaft mit dem Vers Ἵλαϑι der Nemesishymne auf. Freilich, bei der Nemesishymne handelt es sich um einen Vers, der mit seinem Schluß auf der Sekunde unterhalb der Finalis einzigartig innerhalb der Nemesishymne steht und der ganzen Art nach, wie er angebracht wird, auch stehen soll. Diese Besonderheit ist aber bei dem Kyrie Norm geworden, und wiederum ist ein Interpunktionscharakter spürbar. So stark aber ist diese Norm, daß die zweite Zeile mit dieser Untersekunde beginnt, also eine Quinte aufsteigen kann. Diese Quinte ist in der Nemesishymne noch „totes Intervall". Das sind aber nur Entwicklungsstufen innerhalb einer grundsätzlichen Verwandtschaft. Im übrigen wird man jedoch gut tun, auch diese Verwandtschaft des Ἵλαϑι nur tonal zu verstehen, d. h. nicht als eine Verwandtschaft der beiden individuellen Kompositionen. Die Verwandtschaft besteht in der Verwendung der Untersekunde als Vorbereitung des Schlusses bei gleichzeitigem Auftreten der Quarte. Auch diese tonale Konstruktion finden wir in anderen Tönen des gregorianischen Chorals.

So stehen wir also wieder vor der grundsätzlichen Frage: Ist die gregorianische Tonalität mit der spätantiken verwandt, und wodurch unterscheidet sie sich von ihr? Gevaert hat die Verwandtschaft, ja sogar die Identität behauptet, hat die Offiziumantiphonen nach Themen und Tonarten aufgeteilt, und hat dabei „thèmes fixes", feste Melodien, nachgewiesen neben anderen „Modellmelodien".

Es ist zunächst wichtig, daß nur die Antiphonie neben der Hymnodie, die aber schlechter überliefert ist, für den Vergleich in Frage kommt. Die Psalmodie, zunächst die primitive natürlich, ist ihrem Wesen nach völlig verschieden von der antiken Tonalität. Die Psalmodie steht außerhalb der Oktavengattung, und wenn sie nach acht Tönen geordnet wurde, so ist dies zweifellos eine spätere Ordnung, Anpassung von vorhandenen Formeln an ein fremdes Tonalitätssystem. Tetrachordisch ist die primitive Psalmodie anscheinend nicht. Die entwickeltere Psalmodie zeigt sich freilich viel stärker von einem tonalen System geformt; doch ist dies System noch nicht genügend untersucht und kann auch, als zweifellos nicht ursprünglich, zurücktreten hinter dem tonalen System der Antiphonen, bei dem die antike Beziehung viel greifbarer ist. Lehrreich ist ein Vergleich mit der jüdischen Musik, etwa den Gesängen der jemenitischen Juden[1], die am ehesten von antiker Beeinflussung frei sein könnten. Ein flüchtiger Blick lehrt, daß die synagogalen Gesänge den Umfang einer Quart bis Sext haben, aber auch die Sext nicht überschreiten. Es fehlt ihnen also ein tonales System, das irgendwie dem antiken vergleichbar wäre. Und diese Tatsache allein ist meines Erachtens geeignet, nicht bloß Sachs' These, daß die griechische Musik sich nicht von der

[1] Idelsohn (Jude), Hebräisch-orientalischer Melodienschatz, Bd. 1, 1914. Wenn an Hand des Idelsohnschen Werkes eine Verwandtschaft der jüdischen oder allgemeiner der orientalischen Musik mit der griechischen behauptet wird, so wäre vorher sicherzustellen, daß diese Melodien nicht von der hellenistischen Kultur beeinflußt sind. Ob man ferner diese Weisen schlankweg als tetrachordisch betrachten darf, bezweifle ich. In viel höherem Maße war da die nordische Musik tetrachordisch. Es kommt dabei nicht auf den gelegentlichen Ambitus an, sondern auch auf die konstruktive Verwendung.

orientalischen unterschieden habe, sondern auch die Wachsmannsche Andeutung, daß die antike Kunst sozusagen spurlos verschwunden sei, zu beseitigen. Wenn bei den jemenitischen Juden die außersynagogalen Gesänge bisweilen größeren Umfang aufweisen, d. h. solche Gesänge, die nicht durch die liturgische Stellung geschützt waren, so legt das die Annahme nahe, daß hier fremde Einflüsse wirksam sind.
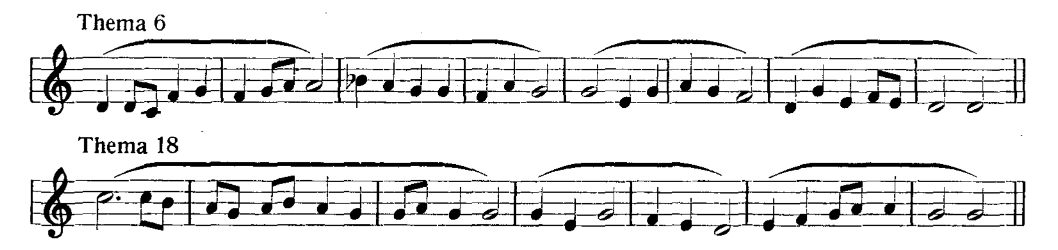
Der Umstand aber, daß die größeren psalmodischen Gesänge, etwa die Gradualresponsorien, den Umfang einer Oktave erreichen oder überschreiten, zeigt dann — als Gegensatz zu den synagogalen Melodien —, daß ihre Komponisten trotz aller Feindschaft gegen die heidnische Musik doch das Bedürfnis nach einer tonalen Ordnung, die über die psalmodische Vortragsweise hinausging, in sich trugen, sei es aus Veranlagung, sei es infolge ihrer Bildung. Die antiphonale Tonalität ist zweifellos nicht unbeeinflußt von der Psalmodie, von orientalischen Elementen, von der Idee des tonus currens, des ornamentalen Melismas, des Interpunktionsmelismas. Wir konnten ja schon Spuren in der Antiphon *Hosanna filio David* finden, wenigstens außerhalb der Hartkerschen Fassung. Sie ist aber im wesentlichen durch folgende Punkte gekennzeichnet: sie ist eine Angelegenheit von Formeln[1]. Diese Formeln sind nicht identisch mit den Nomoi der Antike. Wir müssen lange suchen, um Verse zu finden, die dank besonderer Umstände einander gleichen. Es gibt aber beim Choral, bei den Antiphonen stets Melodieabschnitte, die einander gleichen, Formeln, die immer wieder verwandt werden, bei genügender Größe auch innerhalb einer Antiphon. Äußerlich gesprochen also: die Variationsbreite beim antiphonalen Stil ist klein; variiert werden weniger die Formeln, als die Gelenke, die Übergänge von einer Formel zur anderen, die gedehnt werden, verdoppelt usw. Der antike Nomos bedeutet dagegen nicht das Material der Melodien, sondern eine Ordnung der Töne, die vorbildlich, aber nicht in gleicher Weise wiederholbar ist. Die verwandten antiphonalen Formeln haben natürlich einen tonalen Sinn. Im ersten Ton sind es etwa die Formeln *f a′ f*, *c f c*, *d g d*, *a′ d′ a′*, *e g d* als Schlußformel, daneben mit größerem Umfange *d a′ b′* oder *d a′ c′*, *d c f + f a′*. Diese Formeln lieben also den Quartenumfang, daneben die Terz, für die Eingänge auch die Quinte und ihre Erweiterung, und stehen somit der Tetrachordik nahe. Sie sind auch pentatonisch gehalten, aber sie sind doch nicht tetrachordisch im eigentlichen griechischen Sinne, daß sie also die Tonart zusammensetzten: *c d (e) f* oder *d e f g + f g a (b) + a (h) c d* — das sind im antiken Sinne ein lydischer Tetrachord mit Betonung des zweiten untersten Tons, ein lydischer (mit Betonung des untersten Tons) und zwei phrygische Tetrachorde, und das ergibt — im griechischen Sinne — keine Tonart, keine „Harmonie“. Und darin ist der wesentliche Unterschied zwischen der neuen Tonalität und der alten, auch noch der des Mesomedes, zu erblicken.
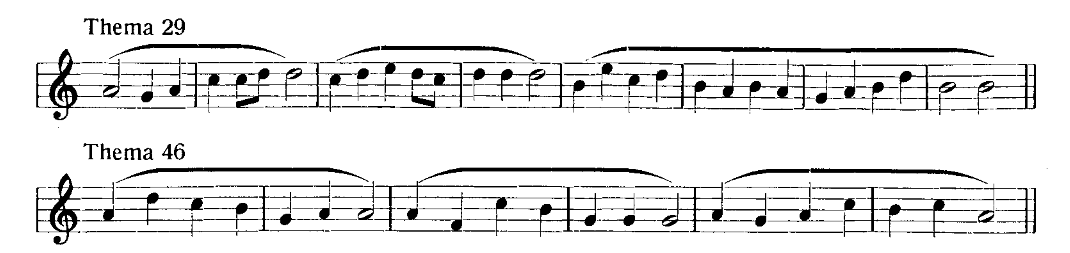
[1] Ich nehme an, daß dies der Sinn des Vortrages ist, den Fellerer auf dem Kongreß der I. G. f. Musikwissenschaft zu Barcelona gehalten hat (vgl. Archiv für Musikforschung 1, 238). — Man wird aber nicht umhin können, eine tonale Gebundenheit der Formeln festzustellen, wie bereits die nachfolgenden Zeilen ein wenig andeuten wollen.

Das ergibt sich auch aus der Zahl der Tonarten: dort drei Grundtonarten, nach den Tetrachorden geordnet — und es gibt nicht mehr Tetrachorde —, hier vier Grundtonarten, geordnet nach den Finaltönen. Von den sieben denkbaren Finaltönen fallen ja zwei wesentlich (infolge der Möglichkeit, *b* und *h* zu benutzen und auszutauschen) mit anderen zusammen, während der siebente quintisch versagt — und dieser letzte Umstand weist auf das Entscheidende hin: die neue Tonalität bewältigt die Spannung zwischen Pentatonik und tonaler Gliederung durch die Herausstellung der Dominante, d. h. durchweg der Quinte. Die Antike hatte die tonale Gliederung, d. h. die Aufteilung der Oktave (einer pentatonischen oder pentatonisch begründeten Skala) durch die symmetrische Aufteilung mittels des Tetrachords vollzogen, freilich auch nur unter Beteiligung der Quinte; aber diese Quinte hatte keine feste Stelle, wie denn auch der Proslambanomenos unten oder oben (oder in der Mitte gewissermaßen, wenn Paramese und Mese nebeneinanderstehen) seinen Platz finden kann; die Bewegungen vollzogen sich also gewissermaßen verdoppelt (oder bei größerem Ambitus und rein äußerlich gesehen verdreifacht). Die Mesomedeszeit stellt den Übergang dar. Die Quint tritt in den Vordergrund, aber die Gleichheit der Tetrachorde ist wenigstens äußerlich vorhanden (so muß man für die Nemesishymne sich ausdrücken; die Helioshymne zeigt bessere Gleichstimmung der Melodieführung vermittels der Tetrachorde). In der Gregorianik ist also kein Gedanke mehr an solche Gleichstimmung. Der Weg für die mittelalterliche reine Quint-Oktav-Tonalität ist geöffnet, in der die Töne auf die Finalis hin gerichtet sind. Die erste Spur dieser Tonalität fanden wir im Oxyrhynchos-Fragment.

Wir kämen also zu der These, daß die Tonalität der Mesomedeszeit nicht ohne beachtlichen Einfluß auf die gregorianische ist, daß aber von einer Identität nicht die Rede sein kann. Warum die Entwicklung sich so vollzog, d. h. sowohl von der klassischen zur spätgriechischen wie von dieser zur gregorianischen, muß unerörtert bleiben.

Die erwähnte Tonalität ist bei den Antiphonen, wo die Psalmodik nur als später Eindringling feststellbar ist, am ausgeprägtesten. Es gibt aber Antiphonen, die tonal unser besonderes Aufmerken verdienen. Ich meine die „thèmes fixes" Gevaerts, d. h. die vier Melodien, die Gevaerts Themen 6, 18, 29, 46 zugehören. Sie sind gewissermaßen als Ganzes zu Formeln geworden, aber doch nicht, wie sich das sonst bei den Antiphonen versteht, aus Formeln zusammengesetzt. Wohl mag mancher Teil, etwa der Einleitungsvers, mit Formeln der Antiphonie große Ähnlichkeit haben oder gar zur Formel werden. Ohne diesen Umstand wäre ja ihre Lebensfähigkeit innerhalb der übrigen Antiphonen unverständlich. Doch besitzen sie eine Geschlossenheit, die trotz gelegentlicher Melismatik oder rhythmischer Verzerrung unlösbar ist. Diese Geschlossenheit ist sowohl tonal wie melodisch bemerkenswert. Es fügen sich nicht Tetrachorde nach Maßgabe der Textgestalt aneinander, vielmehr entsprechen sich die einzelnen Verse. Rhythmisch handelt es sich um zwei Taktgruppen (mit Ausnahme der ersten Gruppe in Thema 18 und 29). Man untersuche etwa die Melodie des Themas 6: Es entsprechen sich die Schlüsse *fga'*, *fa'g*, *a'gf*; es entsprechen sich die Tetrachorde des Abstieges: *b'f*, *a'e*, *gd*; es stehen sich die





Schlüsse des 4. und 8. Taktes als schärfste Gegensätze einander gegenüber, aber es gehören auch zusammen die erste und die vierte Taktgruppe, die mit verwandten Tönen die Takte beginnen lassen: *d f*, *d d*, wie die zweite und dritte, wo die Takte sich widersprechend beginnen: *b′ f* — oder *g a′*. Das alles deutet darauf hin, daß hier Töne eine feste funktionale Stellung haben: *d f a′* als Ruhetöne, und zwar *d* und *a* als die wichtigsten, *b′ g e* dagegen als Spannungstöne. Gewiß können wir diese Funktionen der Töne auch bei den übrigen Antiphonen beobachten, und zwar um so deutlicher und unverwischter, je älter, je primitiver die Melodien sind, so daß man folgern darf, daß diese „thèmes fixes“ original, von Rechts wegen einer spätantiken (allerdings lateinischen) Tonalität oder Musik überhaupt angehören, während sich diese Tonalität und Melodik bei den übrigen Antiphonen nur in abgeleiteter Form zeigt. Auch die übrigen drei Gesänge zeigen dasselbe Bild: Bei der Melodie des 29. Themas gehören zum Ruheton *h′* seine Terzverwandten *g* und *d′*, die Spannungstöne sind die terzverwandten *c′* und *a′*. In der zweiten Melodie (Th. 18) stehen sich ähnlich gegenüber die Töne *g* (und *e*) sowie *f*, *a* und *c* — bei der Zuteilung des *d* kann man schwanken; bei der vierten sind *a′* und *c′* Ruheton, *g* und *h′* Spannungstöne.

Zu beachten sind auch die Entsprechungen: Bei der 4teiligen dritten Melodie herrscht selbstredend strenge Symmetrie: die erste Hälfte steht der zweiten gegenüber, beide Hälften zwar pentatonisch, diese aber ohne *h*, den späteren Schlußton, jene (fast) ohne *c*. Beide Hälften sind gleichgebaut: Die erste Taktgruppe bewegt sich zum Schlußton, die zweite umspielt ihn. Die zweite Melodie ist dreiteilig; melodisch entsprechen sich der 1. und 2. Teil mit ihren Quartabstiegen. Der „Tetrachord“ des 3. Teiles ist in die Mitte gerückt und schließt mit dem Mittelton, entspricht tonal dabei dem 1. Teil. Diese tonale Entsprechung von Teil 1 und 3 besitzt auch die vierte Melodie. Der gleiche Ausgangston *a* aller drei Teile verschärft die Spannung des 2. Teiles. Die Rolle der funktionellen Einteilung der Töne für den Melodieaufbau erläutere nachfolgende Tabelle der Töne des 1. und 3. „Taktviertels“, wobei ich die Spannungstöne besonders gekennzeichnet habe:

	Thema 6				Thema 18			Thema 29				Thema 46		
	1,	2,	3,	4	1,	2,	3	1,	2,	3,	4	1,	2,	3
Zeile:	*d*	$\underline{b}$	$\underline{g}$	*d*	$\underline{c}$			$\underline{a}$	$\underline{c}$	*h*	*g* (2×)	*a*	*a*	*a*
	f	$\underline{g}$	$\underline{e}$	$\underline{e}$ (3×)	$\underline{c}$			*g*	$\underline{e}$	$\underline{c}$	*h* (2×)	*c*	*c*	*a*
	f	*f*	*a*	*d*	$\underline{a}$	*g*	*e*	$\underline{c}$	*d*	*h*	*h*	$\underline{g}$	$\underline{g}$	$\underline{h}$ (3×)
	a	$\underline{g}$	*f*	*d*	$\underline{a}$	*g*	*g*	*d*	*d*	*h*	*h*	*a*	$\underline{g}$	*a*
					g	$\underline{f}$	*g*							
					g	*d*	*g*							
Zahl der Spannungstöne:	0	3	2	1	4	1	0	2	2	1	0	1	2	1

Dies erinnert an die Beziehung zwischen Metrum und Tonauswahl bei Mesomedes.

Nicht zu übersehen ist aber, daß keine Melodie den vollen Umfang der Oktave erreicht. Wenn man annimmt, daß diese Melodien nicht von gregorianischen Komponisten geschaffen wurden — schon P. Wagner nimmt dies an —, so hat er also entsprechend seiner psalmodischen Tonalität ausgewählt. Wenn man aber bedenkt, daß sämtliche griechischen Melodien oktavisch gebaut oder mindestens den Ambitus einer Oktave besitzen, so kann nicht geleugnet werden, daß damit fast das letzte Element der altgriechischen Musik in dieser christlichen oder volkstümlichen Spätantike nicht mehr unumgänglich notwendig ist.

Ich fasse das Kapitel zusammen: Die Funktionsordnung der Töne — mag sie auch zu Formeln erstarren —, die Oktave als melodiegestaltender Faktor, wenngleich sie nicht immer auftritt, und die Dominante als Spannungston einer oktavischen Skala: das sind nichtpsalmodische Elemente, die der frühchristliche Gesang zwar nicht in der griechischen oder antiken Musik vorfand, die aber anscheinend aus ihr oder im Kampfe mit ihr entwickelt worden sind.

Hier sei dann nochmals auf den christlichen Papyroshymnos hingewiesen, der zwar kaum liturgisch war, aber doch eine ganz intensive Verquickung zweier Stile zeigt: Psalmodische Rezitation, ornamentale Melismen, Verschleifungen, Sequenzen, kadenzähnliche Gebilde, Interpunktionsmelismen, oktavische Tonalität, das alles läßt sich unter einer äußerlich intakten antiken Gewandung erkennen. R. Wagner hat einige Melodieteile des Oxyrhynchos in der Antiphonie wiedergefunden; die Initialformel *fis h ais* (*g c h*) hätte er auch psalmodisch deuten können. Beim Oxyrhynchos können solche Übereinstimmungen nicht als zufällig betrachtet werden. Diese Töne *fis—h* sind aber Hypate und Mese; d. h. also, psalmodische Formel und tetrachordale Gestaltung treten hier einander gegenüber. Das ist vielleicht das deutlichste Beispiel aus dem anzunehmenden Ringen beider Musikstile.

Viel innigere Beziehungen zur antiken Musik sind freilich bei den Hymnen des Ambrosius zu erwarten. Da sie uns aber nicht in der Urform vorliegen, sondern im Verlaufe des Mittelalters in noch zu untersuchender Art umgestaltet wurden, und sich ihnen spätere Weisen so hinzugesellten, daß wir nicht ohne weiteres echte und unechte Melodien unterscheiden können, so empfiehlt es sich, sie in einem anderen Abschnitte dieser Studien, der dem Nachleben der Antike gewidmet sein soll, zu untersuchen[1].

Schlußbemerkungen

Zum Abschluß der analytischen Untersuchungen ist eine Zusammenfassung der zerstreuten Einzelheiten wohl erwünscht; doch widerstrebt ihr, daß die untersuchten Denkmäler nur eine zufällige und nicht nachprüfbare, nicht auszugleichende Auslese darstellen. Anfänge, Blütezeit und Ausklänge der antiken Musik liegen im Dunkel. Einzig aus der hellenistischen Zeit besitzen wir einige umfangreichere Proben, ferner Fragmente aus der klassischen Spätzeit; freilich ist der Zusammenhang mit dem klassischen Stil bereits Annahme. Diese Proben und Fragmente bekunden dabei unter sich einen großen Wechsel in der gesamten Musikauffassung[2].

Für einen Rückblick möchte ich zunächst und hauptsächlich die Frage der Tonalität herausgreifen.

Die griechische, d. h. die klassische Tonalität der Antike wird charakterisiert durch die tetrachordisch gegliederte Oktave. Es ist also nicht der Tetrachord allein, und der Vergleich mit anderen Musikstilen, die tetrachordisch sind oder zu sein scheinen, führt zu Fehlschlüssen. Es ist natürlich nicht bloß die Oktave oder auch die Verwendung von Oktave und Tetrachord, sondern ihre Zusammenschau in dieser einmaligen Art. Oktave und Tetrachord scheinen indogermanisch zu sein, der Tetrachord als ausreichender Ort für die Melodie erinnert an die Psalmodie, an die orientalische Musik. Griechisch aber ist, daß die Spannung der

---

[1] Ich verweise ferner auf die mehrfach erwähnten Ausführungen von Ursprung in Theologie u. Glaube 1926. S. 417 werden einige Sequenzen und Klauseln der Gregorianik der Hymne gegenübergestellt. Hier ist natürlich im Grundsätzlichen zuzustimmen.

[2] Und es ist daher bedauerlich, wenn fast nur die besser erhaltenen Mesomedeslieder und noch das Seikiloslied in Darstellungen der griechischen Musikgeschichte als Beispiele verwandt werden; das Bild, das der Leser von der antiken Musik haben müßte, würde sonst noch viel fremdartiger sein.

Oktavskala (1–5–8 oder 8–5–1), die durch die Quinte entsteht, fast beseitigt ist, daß man fast mit den musikalischen Möglichkeiten des Tetrachords allein auskommt und dann doch durch die Kongruenz beider Oktavtetrachorde zur Oktave den Rückweg offen hat (Seikilos, Delphi II). So ist die griechische Musik mehr als eine orientalische Musik, sie ist auch eine europäische Angelegenheit.

Sie ist weiter gekennzeichnet dadurch, daß Konstruktion und Erscheinung nicht notwendig zusammenfallen. Wir konnten melodische und konstruktive Tetrachorde unterscheiden (von Euripides an bis zur Tekmessa-Klage), die oft bewußt gegeneinander ausgespielt wurden. Man kann zwar geneigt sein, manche Einzelheit als Gebilde einer überreifen Spätzeit zu betrachten, das Grundsätzliche bleibt bestehen.

Wir konnten ebenso vermuten, daß die Hypo- und Hypertonarten keine Angelegenheit des Ambitus sind, sondern konstruktive Gebilde, in denen dem Ganzton, der bei der Aufteilung der Oktave in Tetrachorde überschießt, auf verschiedene Art Unterkunft geboten wird, und es scheint, daß dieser Ganzton die Tetrachorde nicht ungestört läßt, so daß die ursprüngliche Oktavteilung in Quinte und Quarte nicht ganz unterdrückt ist (Delphi I, II; Quintsprung zu Beginn des Seikilosliedes usw.). Wir sahen ferner, welche Rolle die weiten Melodiebewegungen, d. h. die „konsonanten" Intervalle, Oktave, Quinte, Quarte für die Schlußbildung hatten, sahen, daß im wesentlichen diese Tetrachordecktöne funktionell waren (Delphi II, Päan usw.), welche Rolle aber der Halbton für die eigentliche Gestalt der Melodie hatte, wie die Spannungstöne für die akzenttragenden Silben meist oberhalb der Mese lagen, während diesem die Konstruktion tragenden Ton die Schlußsilben zukamen — neben dem Vollschluß auf der Hypate. Verschiedene Tabellen zeigten, wie die Töne der Skala aufgeteilt wurden auf die verschiedenen Silbenarten. Da derart die Zwischentöne der Tetrachorde nicht konstruktiv belastet sind, hat verständlicherweise bei ihnen die „Chromatik" und „Enharmonik" Platz ergreifen können und müssen, um die Melodie intensiver zu gestalten.

Wir konnten aber feststellen, daß Diatonik und Enharmonik sich nicht gegenseitig ausschlossen (Euripides), daß neben dem originalen dorischen Pyknon auch das lydische, als sein Gegenbild (Tekmessa), oder mit ihm verschlungen (Delphi I, 2) vorkommen kann. Mag man dieses Gebilde auch wieder als Produkt der Spätzeit[1] betrachten, so entspringt es doch folgerichtig der Tonalität. Diesen melodischen Bereicherungen entsprechen die Modulationen mittels der Alteration, des Wechsels zwischen den Tetrachorden synemmenon und diezeugmenon (vgl. besonders Delphi II).

Die Pentatonik in älterer Form hat bei diesen Modulationen einige Bedeutung, im übrigen ist sie stark durchsetzt von der halbtonhaltigen Pseudopentatonik orientalischen Ursprungs (d. h. im melodischen Bereich). Die tetrachordische Konstruktion erwies sich aber als der härtere Bestandteil.

Diese Tonalität, als harmonisches Ergebnis verschiedener Quellen, vermag sich in der Zeit nach Christi Geburt nicht mehr zu halten. Eine neue Tonalität entwickelt sich: die Oktavgliederung durch die Tetrachorde geht verloren. An

---

[1] Vgl. auch Husmanns (Jahrbuch Peters 1937, S. 32) „jüngere Enharmonik".

ihre Stelle tritt allmählich der Terzaufbau der Skala: Prim-Terz-Quint, Untersekunde-Obersekunde-Quart. Damit läuft im Grunde auch die Oktave Gefahr, ihre Rolle zu verlieren (noch nicht bei Mesomedes; vgl. dagegen aber die lateinischen volkstümlichen Melodien, die zu Antiphonen wurden). Damit geht auch die konstruktive Gliederung in Hyper- und Hypo- und Normaltonarten zugrunde. Sie lebt nach im Gedanken der authentischen und plagalen Tonart (zum ersten Male bei Mesomedes), indem jetzt der Ambitus konstruktive Bedeutung gewinnt.

Es kann dabei vorkommen, daß der tetrachordische Aufbau äußerlich streng gewahrt ist, aber trotzdem zur Nebensächlichkeit geworden ist neben der Spannung der ungegliederten Skala (Oxyrhynchos). Die Terzgliederung der Skala stellt dabei vielleicht ein Neuaufleben des Gedankens der konstruktiven Töne dar, obwohl eine unmittelbare Verwandtschaft zwischen beiden Arten nicht besteht und die Herkunft unklar bleibt, da wir sie sowohl bei dem Hellenisten Mesomedes wie bei den lateinischen Melodien finden. Allerhand tonale Fragmente dieser umgestaltenden Zeit sind dann in der Gregorianik einem neuen Ganzen eingefügt worden.

Ein zweiter Rückblick sei der Melodieformung gegönnt: Deutlich heben sich zwei Prinzipien heraus, das tektonische und das logaödische, oder wenn man so will, das konzentische und akzentische. In den Denkmälern überwiegt das akzentische. Nicht akzentisch scheint bloß die antistrophische Lyrik zu sein (vgl. Euripides). Gleichwohl führt das konzentische Prinzip bei den versischen Melodien zu gelegentlichen Verstößen wider die Regel der Akzentherrschaft (Mesomedes). Es erübrigt sich, auf alle Einzelheiten der Akzentregeln einzugehen, und es genügt, wenn ich wiederhole, daß der Akzent die Wortgestalt bedingt hat. Größere Beachtung verdient das tektonische Element.

Zunächst ist der Ambitus zu betrachten. Der Umfang der Vers- oder Strophenmelodie ist genau beachtet worden; die Wechsel im Umfang, also die Ausweitungen, oder die Lagenveränderungen fanden in bestimmten Ordnungen statt (Päan, Mesomedes). Die Symmetrie ist sodann zu erwähnen. Die Verse verlaufen selten in einer einheitlichen Richtung, d. h. zumeist absteigend, sondern beginnen in der Regel mit einem kleineren oder, bei der späteren „authentischen" Umgestaltung, einem größeren Anstieg (Päan, Mesomedes), ehe die Abwärtsbewegung einsetzt. Die Strophe wird durch Verse mit gegensätzlicher Richtung oder ohne klare Richtung, bisweilen auch durch eine Regelung bei den Schlußtönen gebildet. Es können dabei komplizierte Gebilde, wie etwa Strophenenjambement (Nemesishymne), entstehen, und die spärliche Überlieferung gerade an versischen Werken im klassischen Stil verhindert höchstwahrscheinlich, daß hier weitere Möglichkeiten aufgeführt werden. Trotzdem ist die Strophenbildung locker, zumeist dürfte es sich um Reihungen handeln. Der vorletzte Vers der Reihungen begründet dann die Strophe durch seine veränderte Richtung oder den abweichenden Ambitus. Dabei ist wieder der akzentische Einfluß so stark, daß genaue Übereinstimmung einzelner Verse zur Zufälligkeit wird; wie in der Rhythmik wird nicht Gleiches, sondern Ähnliches aneinandergereiht. Bei volkstümlichen primitiven Gebilden mag freilich der akzentische Einfluß ganz fehlen, und die Strophe viel geschlossener gefügt sein, wie das Beispiel der „thèmes fixes" zeigt, obwohl es wegen seiner lateinischen Sprache nicht ohne weiteres hierher gehört.

Auch dieser Stil ändert sich im Laufe der Zeit, allerdings langsamer als die tonale Grundlage, und Mesomedes kann für ihn noch als Beispiel angeführt werden. Die Hymne des Oxyrhynchos aber zeigt nur äußerlich noch diese akzentische Regelung gewahrt, die konzentische aber ist gestört. Die Umwandlung der sprachlichen Grundlage, der Ersatz des melodischen Akzentes durch den exspiratorischen, muß die akzentische Grundlage dieses Stils vernichten. Verzierungsakzente, Verschleifungen, höchstwahrscheinlich orientalische, haben begonnen, die Melodie zu gestalten. Formeln beschließen die einzelnen Melodieabschnitte. Der lebendige, in sich geschlossene Vers ist tot.

Man wird bei diesen Analysen gewiß vermissen, daß sie nicht bis zum „Nomos" und „Ethos" vorgedrungen sind. Indes, um klar zu erkennen, ob etwas ein „Nomos" ist, bedarf es des Vergleiches; sonst muß es bei Vermutungen sein Bewenden haben. Dasselbe gilt schließlich auch vom Ethos, oder vielmehr, hier würde man zunächst der Hinweise eines Zeitgenossen bedürfen, welche Ethoswirkung diese Gesänge hatten, bevor man selber sich eine Anmerkung erlauben darf. Daß man aber diesen Melodien ganz anders gegenüberzutreten hat als modernen Melodien, daß hier Nomoi beachtet und nicht neue persönlichste Einfälle gesucht werden, daß in ihm Ethos, Haltung wirkt und nicht Seelisches dargestellt wird, das ist wohl während der Darstellung klar geworden, und so glaube ich, daß die Analysen zu der nachfolgenden kleinen Ausführung allgemeiner Art berechtigen.

Es wird bisweilen der Nomos den Maqamen oder auch den gregorianischen Formeln verglichen[1]. Dieser Vergleich dünkt mir abwegig. Formeln konnten wir beim Oxyrhynchos als Fremdgut feststellen, aber nicht bei den Melodien des alten Stiles.

Nomos, Formel, Motiv und Regel: das sind die Grundgedanken dreier völlig verschiedener Stile. Die Nomosordnung bedeutete eine Haltung, etwas Lebendiges, das aber in sich geschlossen ist, bedeutet die Formung eines Verses (oder Satzteiles) durch Ambitus und Symmetrie, durch Tetrachord und Chromatik.

Die Formel ist dagegen zunächst etwas Erstarrtes, Lebensloses: Das Leben ist allein dem Sinn, dem Pneuma, dem Symbolischen vorbehalten. (Und es sei in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß die Schlußformel des Oxyrhynchosliedes dreimal verwandt wird — vielleicht nicht aus musikalischen, sondern aus symbolischen Gründen.) Die Formel steht außerhalb der Entwicklung.

Das Motiv steht im Gegensatz zum Nomos auch in einem Außerhalb. Außerhalb des Wahrnehmenden: das Motiv bringt Geschehen, mit ihm geschieht etwas. Und man braucht bloß ein beliebiges Werk der Romantik oder Klassik zu hören, um festzustellen, wieviel der Wahrnehmung, der „Aisthesis" hier geboten wird.

[1] Zuletzt noch bei Husmann a. a. O., S. 38ff. Was H. für den Kulturbereich Südostafrika-Ältestes-Mesopotamien-Hinterindien nachweist, d. h. die von F. Graebner so genannte „ältere Hochkultur", betrifft nur tonale Fragen, d. h. eine Tonalität mit „herrschendem Ton" (König). Mir scheint aber Nomos (wie auch gregorianische Formel) mehr zu sein als Tonalität, nämlich Vorbild (bzw. Baumodell).

Auch Grieser: Nomos. Ein Beitrag zur griech. Musikgeschichte, 1937, führt in dieser Beziehung nicht weiter, obwohl der Verfasser sieht, daß die Frage nach den Unterschieden noch gestellt und beantwortet werden muß.

Und wieviel ästhetische Regeln harmonischer, kontrapunktlicher, rhythmischer Art hier herrschen. Mit dem Nomos, in der griechischen Musik aber geschieht dergleichen nicht.

Daß dem Päan ein Ethos, eine seelische Haltung, innewohnt, erscheint glaubhaft, auch dem schrillen Angehen wider die netoide Grenze des Ambitus bei *Ἰαλατᾶν* in der 1. delphischen Hymne, auf das höchstwahrscheinlich eine reinigende Spannung folgte, wird man ethische Haltung zubilligen.

Die Kirchersche Melodie dagegen hat kein Ethos; diese Versmelodien sind nicht Klang gewordene Ordnungen oder besser: durchgeistigter Stoff — sie sind natürlich auch nicht entmaterialisierte Gesänge —, Gebete mit ornamentalem, auf das Jenseits verweisenden Schmuck, aber sie stehen dem Hörenden als ein Außerhalb gegenüber, sie enthalten Geschehen und unterliegen den Regeln der Ästhetik. Sie sind Schöpfung des 17. Jahrhunderts.

Daß aber der Rhythmus der pindarischen Verse von einem Ethos getragen wird, spürt man unmittelbar. Es ist eine breite, strömende Feierlichkeit — soweit ich urteilen kann.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Nachtrag

Trimester 1941

Hamburg. Prof. Dr. G. Anschütz: Grundfragen der musikalischen Ästhetik (2).
Prof. Dr. W. Heinitz: Die Frage des homogenen Tempos bei der Wiedergabe J. S. Bachscher Werke (1) — Homogenitätsbestimmungen an Urtexten Beethovens (1) — Ü zum Problem Musik und Rasse (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Transkriptions-Ü an afrikanischen Musikphonogrammen.

Sommersemester 1941

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Homogenitätsbestimmungen an Urtexten Beethovens (1) — Transkriptions-Ü an afrikanischen Musikphonogrammen (1) — Musik- und Rassefragen im afrikanischen Raum (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4) — Musikalische Akustik (außereuropäische Tonsysteme) (1).

Herr Dr. Walter Wiora beabsichtigt, auf den Aufsatz von Werner Danckert über „‚Entwicklungsgeschichtliche' und organische Volksliedbetrachtung" zu antworten. Seine Erwiderung wird im nächsten Heft erscheinen.

Neue Bücher

Hans Joachim Moser,

Christoph Willibald Gluck. Die Leistung, der Mann, das Vermächtnis. XV und 369 Seiten. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf., Stuttgart 1940.

Die Geschichte der Gluck-Pflege wie der Gluck-Forschung bietet in auffallend ähnlicher Weise das charakteristische Bild eines im Verborgenen verlaufenden Stromes, der zwar gelegentlich immer wieder einmal sichtbar wird, ohne indessen mittelpunktbildend zu sein, und im übrigen bald wieder unauffällig verschwindet. Mögen angesichts der traditionsgemäß geringen Anteilnahme, der Glucks Kunst im praktischen Musik- und Theaterleben begegnet, mancherlei Gründe entschuldigend vorgebracht werden, und mögen bei der Beurteilung der seltenen und dazu problematischen Gluck-Inszenierungen sowie deren zwiespältiger Resonanz beim Publikum gewisse Einwände als mildernde Umstände gelten können, so ist doch die Musikforschung, insbesondere die deutsche, von dem Vorwurf nicht rein zu waschen, daß sie einer Erscheinung wie derjenigen Ch. W. Glucks die ihr gebührende Beachtung versagt, daß sie Gluck mehr oder weniger links liegen läßt, jedenfalls nicht tatkräftig genug in das Gesamtbild der deutschen klassischen Musik einfügt und dementsprechend behandelt. Dabei könnte es sich in Wirklichkeit so verhalten, daß eine planmäßig ausgebaute Gluck-Forschung, die es sich auch zur Aufgabe machte, die gesamte Glucksche Werküberlieferung kritisch sicherzustellen und auszuwerten, einer fruchtbaren und erfolgreichen Gluck-Pflege unschätzbare Hilfs- und Aufklärungsdienste leisten würde, ja daß sie in vollem Bewußtsein ihrer Verantwortung in der lebendigen Praxis den Anspruch, den Glucks Werk innerhalb der gesamtdeutschen Kunst erheben darf, würde durchsetzen können, wenn man nur bei der Behandlung der Probleme mit wissenschaftlicher Entschiedenheit und Folgerichtigkeit, künstlerischem Verständnis und seelischer Aufgeschlossenheit zu Werke gehen wollte.

So weit sind wir jedoch in der deutschen Gluck-Forschung noch lange nicht. Wir müssen schon froh sein, wenn sich hier überhaupt von Zeit zu Zeit einmal Kräfte regen, die wieder an Gluck erinnern, weshalb man ein so stattliches Buch wie das von H. J. Moser lebhaft begrüßen muß, zumal es sich das anspruchsvolle Ziel setzt, mit verschiedenen Unzulänglichkeiten der bisherigen Gluck-Forschung aufzuräumen und einem breiteren Verständnis der Erscheinung Glucks die Wege zu ebnen. In der Haltung, mit der M. seinem Gegenstand gegenübertritt, soll, wie man dem Vorwort entnimmt, die Verbindung einer gefühlsmäßigen, vorwiegend auf das künstlerisch Bedeutsame gerichteten Betrachtung mit einer sachlich-darstellenden, den historischen Lebensraum des Gluckschen Werkes abtastenden Behandlung zum Ausdruck gelangen. Gewiß der Idealfall wahrhaft kunsthistorischer Methodik, wobei im Forschenden der Künstler und Historiker in gleicher Intensität und Verantwortung lebendig sind. Es ist nur bedauerlich, daß es auch in M.s Gluck-Werk bei einer idealen Zielsetzung bleibt. Zur Verwirklichung bringt M. zwar einen künstlerischen, warm empfindenden Geist und ein hohes Maß von Einfühlungsvermögen mit — obwohl man auch über einzelne seiner Deutungsversuche Gluckscher Arien anderer Meinung sein kann —, was jedoch den kritischen Ernst und die Wissenschaftlichkeit im prägnanten Sinne betrifft, so haften dem M.schen Werk bedenkliche Mängel an, die den Wert des Ganzen belasten. Es kann keinen Zweifel und keine Diskussion darüber geben, daß eine Künstlermonographie ein klares, geschlossenes und gleich lebensvolles Bild von dem Mann wie von seinem Werk zu geben hat. Dürften auch mehrere Wege zu diesem Ziele führen, so ist doch die Methode, die M. anwendet, keineswegs geeignet, die elementaren Ansprüche, die in dieser Hinsicht an ein biographisches Werk gestellt werden müssen, zu befriedigen. M. mengt Lebens- und Werkbeschreibung in der Weise ineinander, daß er nicht so sehr im Rahmen einer natürlich sich aufbauenden Lebensbeschreibung Schritt für Schritt sogleich jedes einzelne Werk behandelt, wa zur Not noch anginge, obwohl dadurch schon die Sicht auf geschlossene Lebensräume, in denen sich der Held entfaltet, getrübt wird. Man hat vielmehr bei M. den Eindruck, daß er in die chronologische Werkbeschreibung, die durchaus im Vordergrund steht, die Lebensschicksale Glucks als sekundäre Anhängsel miteinflicht. Auf diese Weise kann natürlich weder ein anschauliches, plastisches Lebensbild des Meisters entstehen, noch kann offenbar werden, in welchen Lebensräumen Gluck gewirkt hat, welche Mächte schicksalbestimmend in sein Leben eingegriffen haben.

So liegt denn im Biographischen der fühlbarste und zunächst sichtbare Mangel des M.schen Werkes. Und zwar nicht allein hinsichtlich der nebensächlichen, eindruckslosen und vielfach ungepflegten Darstellungsart der Gluckschen Lebensschicksale, sondern auch im Hinblick auf die offenkundigen Mängel und Fehler, die M. dabei unterlaufen. Gewiß stellt eine Glucksche „Lebensbeschreibung" eine besonders schwierige Aufgabe dar, weil die bisherige Quellenforschung nicht sehr ergiebig gewesen ist und sich auch nur sporadisch um diese Probleme bemüht hat. Immerhin darf man von einem Werk, das mit so hohen Ansprüchen auftritt wie das M.sche, erwarten, daß hier neue Wege gewiesen werden und der Verfasser sich nicht mit der kritiklosen Wiedergabe der Fehler des alten, für seine Zeit verdienstvollen Anton Schmid begnügte. Nur eine Tatsache kann M. als eigene Entdeckung bzw. erste Veröffentlichung für sich buchen, die Immatrikulation Glucks in Prag 1731, die er nun aber sogleich plakatmäßig vergröbert und daraus eine Kapitelüberschrift macht (2. Kapitel: Ein Student der Mathematik und Logik), während Glucks Uni-

versitätsstudium nach allem, was wir wissen und vermuten dürfen, von ziemlich untergeordneter Bedeutung gewesen ist, und die Fächer Mathematik und Logik, an die M. gewisse Folgerungen knüpft, keineswegs seiner eigenen Wahl entsprangen. Bei der Schilderung der Jugendjahre Glucks hält sich M. an die teils widerspruchsvolle, teils unrichtige Darstellung seit A. Schmid, M. Arend und F. X. Buchner. Dabei verlegt er Schloß Eisenberg bei Komotau in den Bayerischen Wald und behauptet, daß der junge Gluck vornehmlich in der Neuschänke (die M. in Neumühle umtauft) in Hammer bei Brüx seine Jugend verbrachte. Als der Vater Alexander Gluck die Neuschänke erwarb, war jedoch Christoph Willibald längst nicht mehr im Elternhaus, sondern bereits bei Sammartini in Mailand. Es würde hier zu weit führen, all die einzelnen Unrichtigkeiten bei Namen zu nennen, die im weiteren Verlauf der M.schen Darstellung (besonders im Rahmen der Familiengeschichte) auftauchen[1]. Auch Glucks Beziehungen zur Familie Lobkowitz werden (im Bereich des Möglichen) nicht restlos geklärt: der Fürst Philipp Hyazinth starb am 21. Dezember 1734 (nicht 1735), womit Glucks Übersiedlung nach Wien eine Umdatierung erfahren muß. Ferner fällt die Reise des jungen Fürsten Ferdinand Philipp nach London in die Zeit nach der Frankfurter Krönung im September 1745 und ging nicht über Turin und Paris, sondern über Belgien und Holland. Traettas „Iphigenie" ist nicht vor Glucks *Orfeo*, sondern (nach R. Haas) erst 1763 entstanden bzw. in Wien aufgeführt worden. Ob Gluck von London aus (1746) zu Angelo Mingotti in Graz stieß, scheint sehr zweifelhaft; daß er in der Folge seine Eltern in Hammer besuchte, ist schon deshalb unmöglich, weil die Mutter bereits 1740, der Vater 1743 gestorben waren. „Hofkapellmeister" ist Gluck in Wien nie gewesen (zu S. 115 Seitenüberschrift und S. 171), obwohl er sich selbst in einer Schuldverschreibung vom 1. Juli 1769 den Titel *Kaiserl. Königl. Hof-Capell-Meister* beilegt. Auch dürfte allmählich zweifelsfrei feststehen, daß der *Orfeo* bei der Königskrönung in Frankfurt a. M. 1764 nicht aufgeführt wurde. Woher weiß M., daß der junge Goethe dieser angeblichen Aufführung beigewohnt hat? Völlig abwegig erscheint vollends die Darstellung (S. 214), daß der Bailli du Roullet (den Gluck angeblich von Rom her kannte, was auch nicht zu beweisen ist) sich „gesorgt" habe „wegen der Sackgasse, in die Glucks Entwicklung nach ‚Paride ed Elena' hätte laufen können", weshalb er Gluck auf Paris aufmerksam gemacht habe. Welch eine Überschätzung des guten Bailli, der in den Zeiten, als Gluck mit ihm den Text zu „Iphigenie in Aulis" durchexerzierte, nach Glucks eigenen Worten Angstzustände bekam! Mir scheint eher, daß Gluck den Franzosen als gefügiges Werkzeug benutzt hat. Sein Sinn stand auch nicht erst nach dem Bekanntwerden mit du Roullet nach Paris, sondern schon in den 1760er Jahren. Die Ovation für Marie Antoinette (mit dem *Chantez, célébrez*) in „Iphigenie in Aulis" (zu S. 233) fand nicht in der Uraufführung am 19. April 1774, sondern am 13. Januar 1775 statt. Die „Armida" wird nicht erst im August 1776 erstmals erwähnt, sondern schon im Sommer 1775. Im übrigen überrascht es, wie M. gerade die Pariser Jahre Glucks, für die doch das Quellenmaterial reicher fließt, so unanschaulich, schwunglos, teils auch unklar und irgendwie gehemmt (z. B. S. 244 f.) behandelt. Im wesentlichen greift er immer wieder auf Mannlichs Memoiren (denen er auch nicht mit der erforderlichen kritischen Vorsicht begegnet) zurück, ohne die große französische Memoirenliteratur, die eine vortreffliche Milieuschilderung der Pariser Zeit Glucks mit häufiger Bezugnahme auf Gluck selbst ermöglicht, heranzuziehen. Am Rande seien noch einige Kleinigkeiten vermerkt: die Uraufführung des *Parnasso confuso* leitete nicht der „Bräutigam" Joseph II., sondern Erzherzog Leopold (nach Khevenhüller, dessen wichtige Tagebücher M. nicht kennt). Gluck erhielt von Marie Antoinette (nicht von Ludwig XVI.) 6000 (nicht 3000) Livres Pension. Der junge Mozart konnte 1778 in Paris Gluck nicht aufsuchen (zu S. 317), da dieser damals in Wien weilte, Piccini dagegen hat er gesehen und gesprochen. Gewiß Kleinigkeiten, die M. vielleicht dem „unkünstlerisch genauen Aktenkramer" (S. XIV) zugute halten wird. Aber zahlreiche derartiger „Kleinigkeiten" bilden schließlich auch eine Belastung für das Ganze, das alsdann nicht mehr den Anspruch einer vollgültigen wissenschaftlichen Leistung erheben darf. Auch die Zusammenstellung der Gluck-Porträts ist unvollständig und unbefriedigend. Der Name Greuze wird überhaupt nicht erwähnt.

Wenn man zusammenfassend die biographische Darstellung durch M. zu werten versucht, so ergibt sich der Eindruck, daß sich M. im allgemeinen nicht um eine Erkenntnis und Ausschöpfung der primären Quellen bemüht, und daß er außerdem die sekundären Quellen, auf denen er zumeist aufbaut, häufig in unkritischer und fehlerhafter Weise benutzt. Seine Darstellung der Lebensschicksale Glucks fließt nicht aus einer souveränen Beherrschung des Stoffes.

Hinsichtlich der Werkdarstellung, insbesondere sofern die reiferen und Meisterwerke in Betracht kommen, hat M. festeren Boden unter den Füßen. Die teilweise fragmentarischen Frühwerke, denen er, gegenüber gelegentlicher Unterschätzung durch die Forschung, eine gerechtere Beurteilung zuteil werden lassen will, kennt er jedoch großenteils nur aus Einzelbeispielen und Beschreibungen älterer Forscher. Da die Vorarbeiten zu seinem Werk noch in die Vorkriegszeit fallen, ist die Entschuldigung nicht stichhaltig, daß die ausländischen Gluck-Bestände nicht zugänglich gewesen seien. Das umfängliche Brüsseler Gluck-Material habe ich im Sommer 1939 noch auf der Universitätsbibliothek Gießen benutzt. Die Außerachtlassung bzw. mangelhafte Einsichtnahme einzelner Werke veranlassen M. daher auch zu Formulierungen, die bei eingehender

---

[1] Ergänzend darf auf meinen Beitrag in diesem Heft (S. 129) verwiesen werden, der sich mit einer Anzahl dieser Probleme quellenmäßig befaßt.

Betrachtung der betreffenden Partituren unhaltbar sind. Hierher gehört etwa der Gegensatz von Belcanto-Oper und Konzertier-Oper, der sich angeblich nach 1747 bei Gluck in der Weise herausgebildet habe, daß die für Italien geschriebenen Opern (Titus, Antigono) dem Belcanto-Typ (Vorherrschen des Gesanges ohne konzertierende oder eigensprachige Instrumente) angehören, während die für deutsche Bühnen und Orchester bestimmten Werke den konzertanten Typ (Hervortreten von Soloinstrumenten neben dem Gesang) verkörpern. So bestechend diese Formulierung auch ist, so brüchig ist sie bei genauerer Überprüfung, da sie sich nahezu vollkommen auf den Gegensatz von Festa teatrale und Oper seria zurückführen läßt. Bei den für den Norden komponierten „konzertanten" Opern zwischen 1747 und 1760 handelt es sich nämlich großenteils um „dramatische Serenaden", zu deren Gattungsstil (auch im Süden) eine größere orchestrale Beweglichkeit und gelegentliches Konzertieren zwischen Singstimme und Soloinstrumenten gehört, während derartige Züge bei der regelrechten Opera seria, wie sie die beiden für Italien bestimmten Gluck-Opern (und der Prager Ezio!) darstellen, mehr in den Hintergrund treten. Aber auch wenn man hier näher zusieht, erkennt man, daß auch in Titus und Antigono (wo M. nur den Gesang gelten lassen will) konzertierende Arien zutage treten, die teils aus den erwähnten dramatischen Serenaden und den übrigen für den Norden komponierten Opern stammen, teils Neuschöpfungen darstellen. M.s auf nationale Unterschiede abgestimmte stilistische Gegensatzbildung ist eine Täuschung, wie auch seine Behauptung (S. 70), Gluck habe damals (um 1750) für Italien „Letztbarock", für Deutschland „Mittelrokoko" geschrieben, den tatsächlichen Gegebenheiten nicht gerecht wird und mehr Etiketten an Stelle von Begriffserläuterungen gibt. Dabei soll nichts gegen seine richtige Feststellung gesagt werden, daß Glucks Kunst damals eine Stilwandlung durchmacht, worüber sich M. übrigens erstaunlicherweise noch wundert (S. 70)!

Im einzelnen ist M.s Werkbesprechung mehr ein Beschreiben und Nacheinanderaufzählen bemerkenswerter Züge eines Werkes als ein kritisches Eindringen in die Wesenheit der Schöpfung. Damit hängt es zusammen, daß er sich auch nicht vorsätzlich und bewußt um eine Darlegung der stilistischen Entwicklung des Musikers Gluck bemüht. Seiner Begeisterung für einzelnes verdanken wir andererseits manch glückliche Formulierungen, wenn man auch nicht mit allen Deutungsversuchen (wie etwa bei der 2. *Artaserse*-Arie) einverstanden zu sein braucht. Warum die Tonartendisposition und Stimmenverteilung des 1. *Demofoonte*-Aktes bemerkenswert sein sollen (S. 50), wird nicht erläutert. Mit Tonartenaufstellungen operiert M. überhaupt gern, ohne daß man deren tieferen Sinn immer zu erkennen vermöchte. Im Inferno des *Orfeo* hingegen, wo die herrliche Tonartenarchitektur (die der Pariser *Orphée* zerstörte) hervorgehoben zu werden verdiente, vermißt man ein näheres Eingehen durch M. Auch dürften Glucks komische Opern, besonders die reiferen, für das deutsche Singspiel doch eine größere Bedeutung besessen haben, als M. wahrhaben will.

Das Erfreulichste an M.s Buch ist die Darstellung der großen dramatischen Meisterwerke Glucks. Sehr einleuchtend die Interpretation der *Orfeo*-Ouvertüre und begrüßenswert die, wenn auch zögernde, Hervorhebung der Wirklichkeitsnähe wichtiger Teile des *Orfeo*-Dramas gegenüber der herrschenden Auffassung idealistischer Stilisierung. Ich möchte hierin noch weiter gehen, vor allem hinsichtlich der Introduktion und der Erklärung der *Che farò*-Arie. Daß demgegenüber der Held in der italienischen Fassung noch ein Kastrat ist, braucht einer realistischeren Auffassung nicht im Wege zu stehen. Die Bezeichnung des C-dur der *Che farò*-Arie als „Traurigkeit hoch zwei" ist aber nicht nur trivial, sondern auch falsch, da es sich bei diesem so oft verkannten Stück nicht um Trauer und einen, wenn auch gesteigerten, Schmerz handelt, sondern um den Ausdruck des Wahnsinns schlechthin. Von hier aus dürfte auch das Zitat der Arie durch den wahnsinnigen Guido in Traettas *Cavaliere errante* (1778) in einem besonderen Lichte erscheinen bzw. die Glucksche *Orfeo*-Arie wird in ihrem Charakter durch die spezifische Verwendung bei Traetta sinnvoll interpretiert. Bei der Besprechung der „Iphigenie in Aulis" behauptet M. erst (S. 225), Gluck habe nachträglich den Dramenschluß im Sinne R. Wagners verbessert, was er später (228) mit Recht widerruft. Die architektonische Gliederung des 1. Iphigenie-Aktes (S. 231) erscheint übrigens stärker durch eine innere Gruppierung gegeben als durch die mehr formaläußere Zwischenschaltung des Balletts. Ohne zu den übrigen Beschreibungen der Pariser Werke Stellung zu nehmen, soll nur noch angemerkt werden, daß auch bei M. „Echo und Narciss" nicht gut wegkommt. Solange wir aber nicht einmal eine Musteraufführung dieses problematischen Traumspiels unter Berücksichtigung der Erfahrungen während der ersten Aufführungen von 1779—1781 gewagt haben, besitzen wir keine Berechtigung, das Werk in Bausch und Bogen abzulehnen.

Wie als Einleitung (mit etwas viel äußerem Aufwand und Staffage) Glucks Stellung in der Musikgeschichte dargelegt wird, so als Beschluß in einem anregenden Kapitel die Nachwirkung der Glucksche Kunst im 19. Jahrhundert. Daß M. dabei (besonders im Einleitungskapitel und auch späterhin an einzelnen Stellen) die Gefühlskräfte der Gluckschen Persönlichkeit nachdrücklicher als bisher üblich hervorhebt und Gluck nicht einfach als „Rationalisten" abstempelt, sei ihm besonders gedankt, obwohl die Funktion dieser Seelenkräfte in der Persönlichkeit Glucks durch M. mehr geahnt als bewußt erkannt zu sein scheint. So ist auch die Distanz der Gluckschen Antikeauffassung von derjenigen Winckelmanns größer, als M. wahrhaben will. Da hier auf Einzelheiten nicht näher eingegangen werden kann, sei auf meine in kleinerem Rahmen erschienene Gluck-Biographie (Athenaion 1941) verwiesen. Den eigentlichen Beschluß des M.schen

Buches bilden sodann vier Sonette, dichterische Huldigungen des Verfassers an den „blitzäugigen Riesen“ Gluck, unter denen mir im Hinblick auf vergangene (und künftige!) „Bearbeitungen“ die beiden Mittelstrophen des 1. Sonetts bemerkenswert erscheinen.

Der Wert des M.schen Werkes ist weniger im Wissenschaftlichen zu suchen als in der schönen Begeisterung, mit der er sich seiner Aufgabe entledigt. Doch muß man ihm auch dafür Dank und Anerkennung wissen, daß er die deutsche Gluck-Literatur nach langer Pause wieder um einen größeren Beitrag, der trotz zahlreicher Mängel im einzelnen wie im Grundsätzlichen ein charakteristisches Profil zeigt, bereichert hat. Möge die deutsche Gluck-Forschung nun mit ernstem Sinn die Aufgaben in Angriff nehmen, die ihrer harren, und sich auch durch ausländische „Blendartikel“ künftighin die Führung nicht mehr aus der Hand nehmen lassen.

Rudolf Gerber, Gießen

Heinrich Sanden,

Die Entzifferung der lateinischen Neumen. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1939. 91 S.

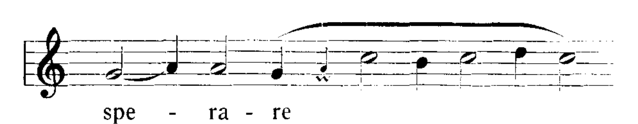
Die Entzifferung der linienlosen Neumen des 9.—13. Jahrhunderts ist seit langem ein schmerzliches Anliegen der deutschen Musikwissenschaft. Gerade der Gedanke an die vielen ungehobenen Schätze der ältesten deutschen Musiküberlieferung — bei uns war ja bekanntlich die linienlose Neumierung viel länger in Gebrauch als im Westen — hat immer wieder zu neuen Deutungsversuchen geführt. Nach dem Mißerfolg der Fleischerschen Versuche war es lange still um die Neumenfrage. Erst die geglückte Entzifferung der bis vor kurzem ebenfalls unlesbaren älteren byzantinischen Neumen[1] hat in jüngster Zeit auch wieder zur Beschäftigung mit den abendländischen Neumen angeregt. So versuchte Müller-Blattau, die ältesten deutschen Liedüberlieferungen dadurch zu erschließen, daß er bestimmte Melodietypen, wie er sie aus der Untersuchung älterer geistlicher Ruflieder — besonders der Geißler des 14. Jahrhunderts — gewonnen hatte, auch für die älteste Liedüberlieferung voraussetzte und in diesen allgemeinen Melodierahmen dann eine Übertragung der handschriftlichen Neumenzeichen einspannte[2]. Dieser Weg ist durchaus einleuchtend, sowohl im Hinblick auf die gewonnenen Melodien als auch im Hinblick auf die mittelalterliche Gesangspraxis. Doch müßte erst für die hier gefundene Methode eine sichere Grundlage in der Untersuchung der ältesten Neumenaufzeichnungen gregorianischer Gesänge gefunden werden, da nur hier eine wirklich lückenlose Überlieferung das nötige Vergleichsmaterial und damit einen Maßstab für die Sicherheit der Methode liefert.

Einen wesentlich anderen Weg beschreitet Heinrich Sanden (identisch mit H. Sowa, dem Verfasser von „Quellen zur Transformation der Antiphonen“). Er gründet seine Deutung auf die in der theoretischen Spekulation des Mittelalters vorhandene Anschauung von unhörbaren konsonanten Quint- und Quartharmonien, die jedem einstimmigen Gesang latent zugrunde liegen. Aus der nichtklingenden Bewegung „konvertierender Quinten“ resultiert nach Sanden ein „Tonmotor“ durch den rein mechanisch eine zwangsläufige Tonbewegung erzeugt wird, mit deren Hilfe die Intervallbedeutung jedes Neumenzeichens an seinem bestimmten Ort gedeutet werden soll. Es ist hier nicht der Platz, die phantasievollen Deutungen des Verfassers, die dem Leser höchst umständliche Gedankenoperationen zumuten, darzulegen. Es sei jedoch schon hier der grundsätzliche Zweifel geäußert, ob man einem Mönchschor des frühen Mittelalters, der doch sicher nicht nur aus Musikgelehrten bestand, im Augenblick des Absingens solche gedanklichen Kunststücke zutrauen darf, wie sie der Verfasser in seiner Schreibtischpraxis für möglich hält. Nach den höchst anstrengenden theoretischen Darlegungen ist der Leser auf das höchste gespannt auf das schon zu Beginn mit großer Emphase angekündigte Ergebnis, nämlich auf die Entzifferung bekannter gregorianischer Gesänge und unbekannter Gesänge aus den linienlos neumierten Carmina burana. Da bereitet nun allerdings schon das erste Beispiel einer sehr einfachen Antiphon (*Bonum est sperare*) eine schwere Enttäuschung und Ernüchterung, ein Eindruck, der sich von Beispiel zu Beispiel verstärkt. Sanden bietet hier eine Melodie, die zwar stellenweise an die überlieferte Choralmelodie anklingt, aber an entscheidenden Stellen solch willkürliche Änderungen aufweist, daß wir unmöglich in dieser Übertragung die Urfassung der Melodie sehen können. Während das Schlußmelisma von *sperare* in der überlieferten Choralweise[3] auf dem Tenor des VIII. Tones *c* ruhig ausschwingt[4]:

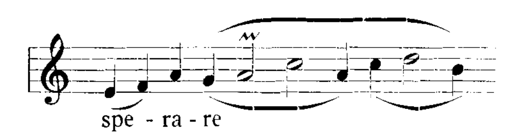
[1] Byzantinische Zschr. 1933, 33—66. [2] Z. f. Mw., Jg. 17, Heft 4.

[3] Antiphonale monasticum pro diurnis horis. Tournai 1934, S. 372.

[4] Zur Verdeutlichung der rhythmischen Struktur im „metrischen“ Rhythmus vgl. W. Lipp-

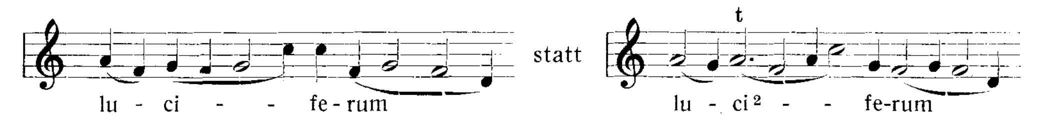


(eine Figur, die übrigens als typisch für diese Tonart angesehen werden muß)[1], biegt Sandens Tonmotor, unbekümmert um die tonalen Verhältnisse, das Ganze auf den Halbton *h* ab:



Der durch eine Unmenge von Antiphonen des gleichen Tones belegte Schluß: *a g fg g* mit seiner typischen Umschreibung des Finaltons erscheint bei Sanden in der völlig choralfremden Verzerrung *g a df g*.

Was soll man weiter zu einer solch unmöglichen Verballhornung sagen, wie sie die herrliche Stelle aus der Weihnachtscommunio *In splendoribus* trifft:



Sanden ist allerdings der festen Überzeugung, daß er das Richtige getroffen hat, während die Vaticana und die für sie maßgebende Mehrzahl der besten mittelalterlichen Handschriften seiner Meinung nach einen Fehler an den anderen reihen. Zu einer völligen Umgestaltung der überlieferten Melodie führt schließlich die Entzifferung des Introitus *Prope es.* Wenn auch hier und etwas stärker in der Communio *Revelabitur* einzelne Stellen an die überlieferte Melodie anklingen und dadurch der neuen Methode einen leichten Anschein von Wahrscheinlichkeit geben, so beruht auch das auf einer Täuschung, da keine dieser Melodien ohne stärkste Eingriffe des Verfassers in den blinden Gang des mechanischen Tonmotors zustande kommt. Sanden schreibt nämlich nicht — wie das wissenschaftlich notwendig wäre — die Neumenfiguren so über sein Entzifferungssystem, wie sie in seinen Vorlagen stehen, sondern ergänzt diese oft durch bestimmte Buchstaben und Episeme, die nach Sanden alle von größter Bedeutung für die Entzifferung sein sollen, ja sogar zeitweise wie *e = equaliter* den „Tonmotor" zugunsten liegenbleibender Töne außer Kraft setzen. Diese Zeichen stammen zum Teil aus anderen handschriftlichen Vorlagen, ohne genau auf ihre dortige Bedeutung geprüft zu sein, oder sie werden nach eigenem Gutdünken der Verfassers gesetzt. (Mit anderen Worten: überall dort, wo die Abweichung von der überlieferten Melodie zu stark wurde, da mußte ein solcher deus ex machina die Sache wieder in Gang bringen.) Es ist klar, daß durch solche „Methoden" der Willkür Tür und Tor geöffnet wird. Man muß die Frage an den Verfasser stellen, wie denn im Mittelalter überhaupt eine Entzifferung möglich gewesen sein soll, wenn einer Handschrift, wie das doch sehr häufig der Fall war, solche Buchstabenhilfen über den Neumen fehlten. Auch bleibt er den Beweis schuldig, daß diese Buchstaben und Episeme — entgegen dem Zeugnis der Theoretiker — wirklich das bedeuten, was er dahinter vermutet. Bei der Wichtigkeit, die er ihnen für die Entzifferung beimißt, wäre es unerläßlich gewesen, den Gebrauch nicht nur einer, sondern verschiedener Handschriften statistisch mit Hunderten und aber Hunderten von Beispielen zu belegen. (50 Beispiele, wie sie der Verfasser für die Zukunft in Aussicht stellt, genügen noch lange nicht.) Statt dessen wird der Leser für
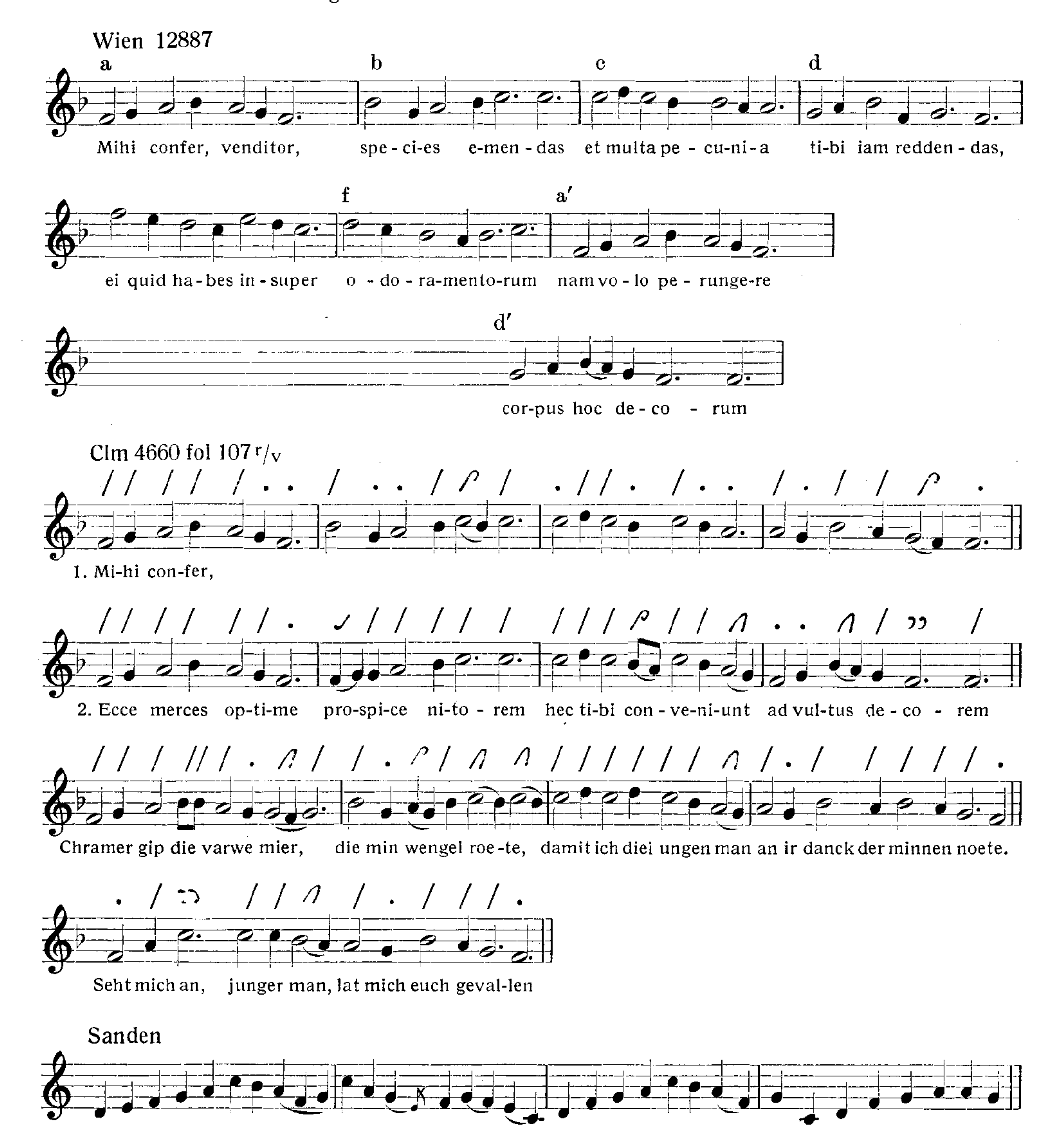
hardt, Rhythmisch-metrische Hymnenstudien. Jahrb. f. Liturgiewissenschaft, 14. Bd., S. 172 bis 196.

[1] Vgl. im Antiphonale die Antiphonen: *Beata es* (207), *Convertere* (216), *Beatam* (221), *Non licet* (318), *Cum Turba* (321), *Deus meus* (327) u. a.

[2] Die Dehnung (t) nach Cod. Laon 239.

jedes Zeichen mit einem einzigen Beispiel abgefunden, dem dann auf dem Fuße eine keineswegs erwiesene Behauptung folgt.

Wie weit Sanden mit seiner Entzifferung kommt, wenn er keine bekannten Vorlagen besitzt, dafür haben wir in der Carmina-burana-Strophe *Chramer gib die varwe mier*, die Sanden als „Cantus ignotus" überträgt, ein drastisches Beispiel. Dieser Gesang aus der Magdalenenszene des Benediktbeurer Passionsspiels geht in Text, Metrum und Melodie nach dem lateinischen Gesang *Mihi confer venditum*, der kurz davor von Maria Magdalena gesungen wird. (Die deutsche Fassung fügt nur noch einen Kehrreim hinzu, der in der lateinischen Strophe nicht vorhanden ist und von Sanden übersehen wurde.) Zu dieser lateinischen Strophe aber ist in der Handschrift Wien, Nationalbibl. 12887 eine Linienneumierung überliefert, die mit der Neumierung im Codex buranus genau übereinstimmt. Wir übertragen diese uns bekannte Fassung im modalen Rhythmus, setzen darunter die zwei lateinischen und die erste deutsche Strophe aus dem Codex buranus in ihrer mutmaßlichen Melodiegestalt mit den zugehörigen Neumen und fügen zum Vergleich die Sandensche Entzifferung hinzu:



Daß die Melodie zu *Mihi confer* in beiden Handschriften die gleiche sein muß, erkennt man, wenn man die Punkte in clm 4660 mit der Melodie in Wien vergleicht. Sie stehen immer zur Kennzeichnung relativer Tiefe, in der zweiten Strophe jedoch sind die Punkte sparsamer gesetzt. Das ist noch kein Beweis für wesentliche Veränderungen der Melodie, da die Virga die relative Höhe kennzeichnet und deshalb leicht an Stelle der Punkte treten kann. Alle Anzeichen sprechen im Cod. Buranus dagegen, daß die Virga Kennzeichen für die absolute Aufwärtsbewegung sei, wie Sanden annimmt. Auch was die Neumierung des deutschen Textes an Varianten bietet, läßt sich leicht auf die Grundmelodie zurückführen. Diese aber steht — das hat Sandens Tonmotor leider nicht verraten, weder auf *D* — dorisch, noch auf *g* — mixolydisch (das Schwanken der Tonart in Sandens Übertragung ist schon höchst verräterisch), sondern im jonischen *F–c*-Typus, wie es ja auch dem Charakter dieser Krämerstrophen am angemessensten ist. (Auch die Krämerstrophen des liturgischen Osterspiels, beginnend *Hic propius flentes*, stehen ja in diesem Modus.) Völlig fassungslos steht man auch den neuen rhythmischen Theorien Sandens gegenüber. Derselbe Verfasser, der einst durch seine verdienstvolle Lehre vom motorischen Rhythmus eine Erklärung vieler bisher mißverstandener Theoretikerstellen und eine Angleichung des Choralrhythmus an den mittelalterlichen Modalrhythmus anzubahnen schien, bringt jetzt unter dem Zwang seines „Tonmotors" eine rhythmische Deutung, die sowohl den Theoretikeraussagen von einem sukzessiven Rhythmus wie den rhythmischen Handschriften widerspricht — ganz zu schweigen vom natürlichen Rhythmusempfinden. Alle Einzelneumen sind nach ihm kurz = ♩, dagegen Gruppenneumen am Anfang und Schluß kurz, in der Mitte lang, z. B. ♩ 𝅗𝅥 ♩, ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ usw.

Es ist vielleicht möglich, daß Sandens Theorie vom „Tonmotor" trotz ihres schematischen Mechanismus und trotz der Willkürlichkeit, mit der hier oft einfache Theoretikerstellen höchst kompliziert gedeutet werden, einen richtigen Kern enthält. Der Beweis hierfür müßte aber erst noch geliefert werden. Vorläufig scheint es sehr gefährlich, auch nur einer dieser höchst problematischen Übertragungen Glauben zu schenken. Solange Sandens Übertragungen von den überlieferten Fassungen des Chorals, deren erstaunliche Treue, Einheitlichkeit und Zuverlässigkeit gerade die ältesten diastematischen Neumenhandschriften bezeugen, als Fehldeutungen bloßgestellt werden, darf nicht gewagt werden, auf solche phantastischen Theorien Übertragungen nicht überlieferter Melodien wie die des Codex buranus zu gründen.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

Fausto Torrefranca,

Il segreto del Quattrocento. Musiche, ariose e poesia popolaresca. Con centosessantatre pagine di musiche in partitura, sedici fac-simili e cinque appendici. (Vie nuove della storia musicale. Collana diretta da Fausto Torrefranca). Editore Ulrico Hoepli, Milano 1939.

Unter dem geheimnisvollen Titel „Das Geheimnis des 15. Jahrhunderts" veröffentlicht Torrefranca ein recht umfangreiches Buch von 600 Seiten. Er will das „Geheimnis" der italienischen Musik des 15. Jahrhunderts enträtseln mit Hilfe einer Handschrift in vier Stimmbüchern, die er für die Bibliothek Marciana in Venedig kaufen konnte (jetzt Mss. Italiani Cl. N. No. 1795—1798). Der Verfasser steckt sich ein hohes Ziel. Er versucht zunächst die Entstehungszeit der Hs. festzulegen, die er für den Verleger Petrucci geschrieben glaubt, entweder von einem Schreiber oder Petrucci selbst (S. 25). Er hält die Hs. für eine Druckvorlage Petruccis — es scheint dies wenig wahrscheinlich, da eine Reihe von Sätzen der Hs. in zahlreichen Sammlungen gerade einzeln erscheinen —, und findet die „Hypothese alles andere als absurd", daß die Gläubiger Petruccis die Hs. schön gebunden einem vornehmen Liebhaber zum Geschenk machten, etwa der Isabella Gonzaga. Solches ist natürlich reine Phantasie des Verfassers. Er denkt an Petrucci, weil 11 Stück seiner Sammlung sich textlich, 6 von ihnen auch musikalisch im XI. Frottolenbuch des Petrucci wiederfinden (S. 393, 2). Die Hs. zeigt zwei verschiedene Schriften, auf Grund der Zusammenhänge mit den Drucken hält der Verfasser den Zeitpunkt der 1. Schrift für 1507, den der 2. für 1517. Auch diese Daten sind lediglich Vermutungen.

Torrefranca geht aber noch viel weiter. Er will das „Geheimnis" der italienischen Musik des 15. Jahrhunderts entschleiern. Patriotismus ist eine schöne Tugend, aber sie darf nicht blind machen, wenn es um Forschung geht. Genau so wie der Verfasser in seinem letzten umfangreichen Buche *Le origini italiane del romanticismo musicale* (1930) beweisen wollte, daß der Stil der Wiener

Klassiker allein in Italien entstanden sei, und dabei (neben den wüsten Schmähungen Deutschlands, deutscher Kultur und Wissenschaft) die absurdesten Behauptungen aufstellte — die deutschen Bibliotheken gingen soweit, Hss., in denen der Einfluß italienischer Komponisten auf Mozart zu erkennen sei, den italienischen Forschern vorzuenthalten oder sie kurzerhand zu vernichten (S. 548) —, genau so schießt er auch jetzt weit über das Ziel. Die Polyphonie sei nicht durch die Niederländer nach Italien gekommen, sondern italienische Erfindung und von den Niederländern in Italien aufgenommen. Der Stil der französischen Chanson sei der Villotte vorausgenommen, Jannequins Bataille nur Kopie älterer italienischer Battaglien.

Der Inhalt der besprochenen Hs., soweit er nicht aus den genannten Sammlungen bekannt war, ist interessant. Konkordanzen bestehen mit vielen Drucken von 1510—1536 und weiteren Hss. Über unsere Hs. hat sich Jeppesen, Acta musicologica, 1939, S. 81 ff., vernehmen lassen, der auch ein genaues Inhaltsverzeichnis mit Angaben vieler Konkordanzen gibt. Einen alphabetischen Index mit Angaben von Konkordanzen gibt jetzt Torrefranca. — Schon Schwartz kannte die Hs., immerhin ein gewiegter Kenner der Frottole, dem aber nach Torrefranca „die Hs. so wenig wie den anderen Neues hätte sagen können" (S. 25, 1).

Eines der Stücke trägt die Namensangabe M.º Rofino. Es ist ein Satz über *La mi la sol fa re.* Über diese Silben gibt es eine Messe von Josquin (s. Werke von Josquin des Pres, uitgegeven door Dr. A. Smijers, XI. Aflevering II). Über die Entstehung dieser Messe erzählt Glarean, Dodekachordon, S. 440: *Idem Jodocus, cum ab nescio quo magnate beneficium ambiret, ac ille procastinator identidem diceret mutila illa Francorum lingua: Laisse faire moy, hoc est: Sine me facere, haud cunctanter ad eadem verba totam composuit missam oppido elegantem La sol fa re mi.* Die Erzählung ist etwas dunkel. Torrefranca macht nun wahrscheinlich, daß Josquin ein Lied zitiert, dessen Refrain (*Nio*) lautete: *Lassa fare a mi.* Der französische Satz habe ungebräuchliche Wortstellung (*laisse faire moy*, statt *laisse moi faire*). Wert legt der Verf. offenbar auf seine Feststellungen über den *Nio*, Refrain und Tanzfigur der Tanzlieder, den er heute noch in Friaul findet. Daß Springer diesen *Nio* (venez. statt *nido*, Nest) in der Liliencron-Festschrift 1911 ausführlich behandelt hat, ist ihm entgangen. Torrefranca nimmt nun an, das Zitat Josquins sei die Komposition Rofinos aus unserer Hs. Deshalb sei die Komposition anzusetzen in der Zeit des Aufenthaltes Josquins in Italien. Außerdem findet sich der Text nochmals im Codex Zichy von Serafino Aquilino in einer offenbar späteren Fassung. Serafino ist 1500 gestorben. Also muß der Text Rofinos vorher gedichtet und, was Torrefranca stillschweigend annimmt, die Komposition ebenfalls älter sein. Der Text sei übrigens „fast sicherlich" (S. 66) auch von Rofino. Da aber Josquin das Lied zitiert, muß es schon populär gewesen, also um 1480 (S. 68) anzusetzen sein. Dazu ist zu sagen: wohl wird das Lied, nicht aber die vorliegende Fassung zitiert. Über das Alter des vierstimmigen Satzes ist mit all dieser scheinbar so spitzfindigen Feststellung gar nichts ausgesagt. Der Ausdruck „Paraphrase" ist unzutreffend. Die Paraphrasen von Madrigalen in Messen (Parodiemessen), wie die zitierte (S. 66) von Monte, nehmen bekanntlich „nicht eine Stimme, . . . sondern eine mehrstimmige Komposition als Ganzes, mit ihrem gesamten Stimmkomplex" als kompositionstechnisches Substrat (Orel in Adler [Jude], Handb. S. 287). Dasselbe gilt für die 1489 als Laude (Kontrafaktur) einstimmig vorkommende Villotte *E levemi d'una bella fantina.* Jeppesen (a. a. O. 102) vermutet in Rofino den Fr. Ruffin d'Assisi, welcher 1525—1531 in Perugia, 1519—1525 und 1531—1532 in Padova wirkte. — Daß gar Ockeghems Stil nach seinem italienischen Aufenthalt „durchimitiert" geworden, und dies gerade der Stil unserer Hs. sei, das Vorbild Ockeghems (S. 324), läßt sich nicht halten. Die „mächtige Klärung", die Ambros Josquin zuschreibt, ist wohl auch Italien zu verdanken, aber nicht, wie Torrefranca meint (S. 347), dem Einfluß der italienischen Polyphonie, sondern im Gegenteil ihrer Neigung zu einer neuen Melodik voll Ausgeglichenheit und Symmetrie. Mit äußeren Gründen dieser Art einzelne Sätze weit ins 15. Jahrhundert zurückzudatieren, gelingt dem Verfasser nicht. Leider macht er dazu nicht einmal den Versuch einer stilkritischen Untersuchung der Musik. Es scheint ausgeschlossen, daß dieser polyphon gelockerte Stil vor 1500 entstanden ist. Alle Gründe sprechen dagegen. Wir haben sicher datierte Kompositionen italienischen Stils in den Sätzen Isaacs (1480—1492) und deren Hss. Dieser Stil ist schlicht akkordisch, und der Frottolenstil nach 1500 zeigt bereits eine reichere Polyphonie. Das ist der ganz klare Befund, der sich noch aus weiteren Hss. ausweisen wird. Die ältesten Stücke der Hs. aus dem Ende des 15. Jahrhunderts dürften wohl dreistimmig sein, das läßt sich z. B. an Frottolen aus 1504 nach-

weisen, die in Hss. dreistimmig vorkommen. Doch darüber bei anderer Gelegenheit. Die Datierung Torrefrancas ist unhaltbar. Die Polyphonie der Sätze unserer Hs. ist kaum vor 1520 entstanden. (Schwartz möchte sie ins erste Drittel des 16. Jahrhunderts, Jeppesen [a. a. O. S. 103] um 1520 ansetzen.) Auch der Ductus der Schrift deutet eher auf diese Zeit. An stilkritischen Momenten hätte man von der Kadenzbildung auszugehen, die ebenfalls hier sehr fortschrittlich ist, dabei auch von der Stimmführung, bei der der vor 1500 fast regelmäßige Oktavsprung des Basses z. B. fast ganz fehlt.

Der Ausdruck *Villotte* (Torrefranca entscheidet sich für die Schreibweise *Villota*, die aber seltener als *Villotte* vorkommt) findet sich in zahlreichen Villanellensammlungen synonym mit Villanelle gebraucht. Dieser Sachverhalt ist von Scheer, Die Frühgeschichte der italienischen Villanella, 1936, Diss. Köln, auf Grund älterer Arbeiten von Springer, Somborn, Vatielli klargestellt. Der Anfang mit einer Stimme (Tenor) scheint für die Villotten charakteristisch, er findet sich bei Azzaiulo 1551. Es ist nicht anzunehmen, daß dieser Tenor-Vorsänger-Anfang schon vor 1500 in Gebrauch war, sonst müßte er auch in anderen Hss. oder Sammlungen vorkommen. Auch dieses Charakteristikum spricht für ein wesentlich späteres Datum der Hs. (Im deutschen Lied findet sich dieser Solo-Tenor-Anfang selten, so *Es liegt ein Schloß*, Forster II, 1540, *Intonatio* genannt. Später bei M. Franck). Mit dem Datum sind aber alle weitergehenden Schlüsse des Verfassers hinfällig. Es bleibt dabei, daß die Polyphonie des Madrigals nicht italienisches Gut, sondern von Norden hinzugetragen ist. Chanson und niederländischer Satzstil erweitern die Technik der Frottole zwischen 1500 und 1530. Daß die Villotte vor der Frottole ihre Hauptblüte hat, ist weder mit nur literarischen Erwähnungen (S. 45) noch mit vagen Vordatierungen zu erhärten. — Des weiteren möchte Torrefranca auch die Anfänge des Chordialoges in seine Hs. und damit in das vermeintliche 15. Jahrhundert zurückverlegen. Tatsächlich haben die Anfänge mit geteiltem Chor den Ansatz zur echten Doppelchörigkeit gebracht; so kann das wunderschöne Stück *O morte, perche mi fuggi?* (aus Vogel 1531) als Ansatz zum späteren Dialog gelten. Sie finden sich schon in Petrucci I, 1504 (*Dal lecto*) und bleiben für das Madrigal vorbildlich.

In einer Pariser Handschrift (Vm 7 676) fand der Verfasser zwei Fassungen eines Stückes *Tentalora* (*Tenta aluora*), von denen das eine einen mehrfach wiederholten Tenor bringt. Er hält diese Ostinato-Form für eine Tanzweise und zieht daraus wieder einen zu weitgehenden Schluß, nämlich, daß die Basse-dance-Melodien der Maria von Burgund Tenores sind, die ähnlich ostinat im vierstimmigen Satz wiederholt wurden. Die viel zu frühe Datierung verleitete den Verfasser auch, die Villotte vor die französische Chanson zu legen. Was den Ursprung der Battaille betrifft, so bringt Torrefranca nur literarische Zeugnisse für eine frühe italienische Battaglia. Der Zusammenhang mit der Caccia der Florentiner „Ars nova" ist musikalisch keineswegs irgendwie bewiesen, trotz literarischer Zusammenhänge (S. 48). Die Hs. ist nach der Terminologie des Madrigals nicht in *note nere, negre oder csomatici* geschrieben, denn das bedeutete die vorzugsweise Verwendung von Semiminimen (Rore 1542, Lupacchino 1546, Ruffo 1552 u. a.), sie greift also dieser neuartigen Satzverflüssigung nicht vor.

Es handelt sich bei unserer Hs. nicht um Musik des 15. Jahrhunderts, sondern um eine nach 1500 entstandene Satztechnik. Deshalb hat Torrefranca auch nicht das „Geheimnis des 15. Jahrhunderts" entschleiern können. Leider fehlt es dem Verfasser an strenger wissenschaftlicher Schulung. Der große Umfang des Buches ist kein Vorzug, sondern hätte im Gegenteil durch straffere Form der Darstellung vorteilhaft vermieden werden können. Andauernde Wiederholungen stören ebenso wie die peinlich oft vorkommenden Worte: *nostra scoperta, scoperto, secondo noi* usw. Jede benutzt Hs., jede Hypothese hält Torrefranca für eine wichtige „Entdeckung". Wir wollen hoffen, daß weitere „neue Wege der Musikgeschichte" gerader und auf festerem Grund gehen mögen. Hans Engel, Königsberg

Albert Wellek,

Das absolute Gehör und seine Typen. Leipzig 1938, Joh. Ambrosius Barth (Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde, herausgegeben von Otto Klemm und Philipp Lersch, Beiheft 83).

Verfasser ist den Lesern dieser Zeitschrift schon als Spezialist auf dem Gebiete des absoluten Gehörs, des Farbenhörens und verwandter Fragen bekannt. Das abschließende Ergebnis seiner

diesbezüglichen Studien legt er im angezeigten Buche vor. Bei den zwar zahlreichen, aber zumeist nur geringeres Material verarbeitenden bisherigen Arbeiten stellt das Werk Welleks mit seiner Untersuchung von 65 Fällen des absoluten Gehörs eine außerordentlich wertvolle Erweiterung und Verbreiterung unserer Kenntnis dieser besonderen Begabung dar. Es war bisher bekannt, daß der Absoluthörer sich verständlicherweise zumeist nur um kleine Intervalle, meist Halbtöne, irrt, ihm daneben aber auch häufiger Quarten- und Quintenfehler unterlaufen. Demgegenüber hatte die letzte, ausgezeichnete Arbeit von Lothar Weinert, 1929, an einem Material von 22 Hamburger Versuchspersonen nur den Halbtonfehler herausgestellt, während Wellek in zeitlich ebenso weit zurückreichenden Untersuchungen an mittel- und süddeutschen Absoluthörern (wie bei ihm selber) dem Quartenfehler eine ziemliche Rolle zuweisen mußte. Daß es sich hier um typologische Unterschiede handeln müßte, drängte sich auf, und der Durchdringung der sich hier ergebenden Fragen ist das vorliegende Buch gewidmet. In einem ersten Teil werden die von Weinert übernommenen Untersuchungsmethoden, das Versuchsmaterial und die sich ergebenden allgemeinpsychologischen Tatsachen dargestellt. Es ergibt sich hierbei durchaus eine Bestätigung der vor allem von Weinert herausgearbeiteten Befunde. Anders im zweiten Teil, dem Hauptstück des Werkes, das die typologischen Fragen behandelt. Von 49 Versuchspersonen, die nicht durch Umstimmung beeinflußt sind, zeigten 17 eine absolute Mehrheit des Halbtonfehlers, 14 eine relative, 18 dagegen entgegen der herrschenden Meinung ein Zurücktreten des Halbtonfehlers, ein fürwahr verblüffendes Ergebnis. Nimmt man nicht die Fehler des ganzen Tonraumes, sondern nur die der Mittellage, so verstärkt sich das Bild noch. Die Fehlerprozente bei Einzeltonversuchen an 22 Versuchspersonen sind 21% Halbton-, 24,3% Ganzton-, 14,7% und 9,9% Terz-, 26,1% Quart- und 4,0% Tritonusfehler, die entsprechenden Werte der Mittellage 13,9, 28,2, 14,9, 8,2, 32,7 und 2,1%. Quart- und Ganztonfehler halten sich hier die Waage, bei den einzelnen Versuchspersonen überwiegt teils der eine, teils der andere Fehler. So setzt Verfasser hier einen Quarten- und einen Ganztontyp der Absoluthörer fest. In Hornbostelscher Terminologie wäre also anzunehmen, daß die Versuchspersonen mit Halbtonfehler sich vor allem an der Helligkeit, die anderen an der Tonigkeit orientieren, wofür Wellek linear und polar sagt. Diese Typen werden nun noch an weiteren Versuchsreihen erhärtet und diskutiert, wobei noch interessante Einzelfragen, wie Fehlerperseveration, Umstimmung usw., Schlaglichter erfahren. Der Schlußteil des Buches behandelt zwei weitere Typen des absoluten Gehörs, den „gestaltungskräftigen“, eine Vereinigung von linear und polar auf höherer Ebene, und den „synästhetischen“ Typ, der Farbhören mit absolutem Gehör verbindet. Ist so der experimentelle Befund in mustergültiger Weise restlos klargestellt, so fehlt freilich noch die Erörterung der Frage, wie sich die Gehörtypen zu den bereits vorhandenen allgemeinen Typensystemen stellen, etwa den Kretschmerschen, — denn rein akustische Typen dürften wohl kaum ein breiteres wissenschaftliches Interesse haben. Auch die geographische Verbreitung der Typen wird nicht eingehend behandelt. Dies freilich wird in dem anderen Buch des Verfassers „Typologie der Musikbegabung im deutschen Volke“ (S. 234 bis 238) ganz kurz nachgeholt. Danach sind, unter Einbeziehung des Weinertschen Materials, Norddeutsche linear, Mittel- und Süddeutsche polar, wie ja nach der Lage des Versuchsmaterials zu erwarten ist. Aber eine schwerwiegende Frage: Die Tatsache, daß das polare Bild sich in der Mittellage verstärkt, zeigt doch wohl eindeutig die Richtigkeit der Révészschen Ansicht, daß der Absoluthörer in der Mittellage mehr polar, in den Randlagen linear hört. Dann wären aber doch beide Typen in jedem Absoluthörer vertreten! Darauf scheint dem Referenten auch folgendes zu deuten: Gleichgültig, ob der einzelne Absoluthörer sich mehr nach Helligkeit oder Tonigkeit richtet, entscheidend ist doch zunächst, daß das Tonsystem auf absoluter Höhe festliegt, — das aber deutet auf eine besonders gute Ausbildung des Helligkeitsbewußtseins, also, in Welleckscher Terminologie, auf lineare Grundstruktur. Nun aber besitzt der Absoluthörer auf dieser Basis doch ein Tonigkeitensystem, das erkannt wird. Referent meint also, jeder Absoluthörer ist auf linearer Grundlage polar orientiert, ist mithin, in Kruegerscher Ausdrucksweise, ein „gestaltungskräftiger“ Typ, was damit aufs beste zusammenstimmt, daß es sich stets um hochmusikalische Personen handelt — das Märchen vom unmusikalischen Absoluthörer wird auch von Wellek mit Recht zurückgewiesen, wenn allerdings die Fragen des stückhaften und regionalen absoluten Gehörs noch der Erforschung harren und hier die Erklärung geben könnten. Die vom Verfasser besonders herausgestellten Fälle mit überwiegenden Quart- bzw. Ganztonfehlern — bei prozen-

tualer Zusammenrechnung des Weinertschen und Wellekschen Materials handelt es sich ja nur um ein Sechstel der Fälle! — wären dann so zu erklären, daß hier der polare Oberbau über den linearen Unterbau so stark überwiegt, daß auch die polaren Fehler überwiegen, — ganz entsprechend hat Verfasser ja auch Fälle nachgewiesen, in denen beim relativen Gehör („Typologie", S. 187ff.) die Tonigkeitsschwelle die Helligkeitsschwelle an Feinheit übertrifft, ein bis zu einem gewissen Grade hier vergleichbarer Fall. Ist so die Deutung des experimentellen Befundes noch weitgehend verbesserbar, die Klarstellung der Tatsachen selbst ist dem Verfasser hervorragend gelungen; es ist nur das Zeichen eines wirklich großen Wurfes, daß er nicht nur Vorhandenes klärt, sondern bereits wieder der weiteren Forschung den Weg weist. Heinrich Husmann

Johann Christoph Bach,

Aria Eberliniana pro dormente Camillo. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrg. XXXIX, Heft 2, hrsg. v. Conrad Freyse. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist zu begrüßen, daß mit der vorliegenden Aria Eberliniana wieder ein Werk eines der bedeutendsten deutschen Meister überhaupt, wie Max Schneider J. Chr. Bach nennt, dem praktischen Gebrauch deutscher Hausmusik zugänglich gemacht wird.

In 15 Variationen wird der Satz der Melodie Daniel Eberlins „für den schlafenden Camill" abgewandelt. Die Melodie erinnert an den 5. bis 8. Takt des Chorals „Sollt es gleich bisweilen scheinen", der aus dem Jahre 1603 stammt und im Nürnberger Gesangbuch 1731 und auch in der „heiligen Seelenlust"von Silesius 1668 erscheint. Geläufiger ist er uns als Wächterruf „Hört ihr Herrn".

Sind einige der Variationen unter sich etwas gleichförmig, so kommt doch besonders in der 9. Variation mit ihrer verwegenen Chromatik, die schon Spitta konstatiert, das Romantische des Autors stark zum Ausdruck, der bekanntlich ein Vetter des Vaters Sebastian Bachs war; romantisch im Sinne einer über die stilistische Vollendung seiner Zeit hinausstrebenden Tendenz. In dieser 9. Variation und auch in anderen lebt wirklich „der große und ausdrückende Komponist", wie Philipp Emanuel Bach diesen Vorfahren nennt, der sich um die Vereinigung zweier verschiedener Tonsysteme bemühte.

Die praktische Verwendung dieser vorzüglich gearbeiteten Ausgabe wird dadurch gesteigert, daß nach dem Vorwort des Herausgebers Conrad Freyse das Stück auch auf einem Hammerklavier „neuester Art" gespielt werden kann, wenn auch für die Wiedergabe dieser Variationen in erster Linie das Cembalo in Frage kommt.

Ein Vorzug dieser Bearbeitung, die übrigens ein Faksimile der ersten Seite der Handschrift voranstellt, ist es entschieden, daß sie keine Belastung des Notenbildes durch Vortragszeichen und Fingersätze bringt. Die Stimmenverteilung ist klaviertechnisch gut durchgeführt. In der 11. Variation wäre mir in den ersten vier Takten eine konsequente Zuteilung des *c. f.* an die linke Hand lieber.

Im letzten Takt der 8. Variation klingt die Oktave c^1–d^1 zu c–d nicht gut, während sie in der choralartigen letzten Variation 15 vom 5. zum 6. Takt (d^2–es^2 zu d–es) nicht stört.

Friedrich Graupner, Greifswald

Mitteilungen

Das Musikhistorische Seminar der Universität Berlin veranstaltete unter Leitung von Dr. Adam Adrio am 11. Mai eine Gedenkstunde für Arnold Schering. Die Gedenkworte sprach Prof. Dr. Gotthold Frotscher. Die Collegia musica unter der Leitung von Dr. Adam Adrio und Dr. Edmund Wachten umrahmten seinen Vortrag mit Werken von Händel, J. S. Bach, Leonhard Lechner und Benedictus Appenzeller.

Aus Anlaß des 150. Todestages W. A. Mozarts veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Köln am Dienstag, dem 17. Juni einen Mozart-Tag mit Vorträgen der Prof. Fellerer, Bücken und Niessen und musikalischen Aufführungen.

Professor Dr. Erich Schenk, Wien, sprach am 25. Mai aus Anlaß des 150. Todestages Mozarts in Florenz über „Mozart und der italienische Geist".

Dr. phil. habil. Wilhelm Stauder ist zum Dozenten für Musikwissenschaft an der Universität Frankfurt a. M. ernannt worden.

Zum Dr. habil. wurde Dr. Walter Wiora, Freiburg i. Br., im März 1941 ernannt. Das Thema der Habilitationsschrift lautete: „Die ‚Original-Weisen' in Kretzschmers und Zuccalmaglios ‚Deutschen Volksliedern'. Nachweis ihrer Herkunft".

Privatdozent Dr. Dénes v. Bartha, Budapest, sprach am 13. Juni in der Deutsch-Ungarischen Gesellschaft Berlin über „Ungarische Volksmusik — Brauchtum und Weisen".

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Archiv für Musikforschung

Herausgegeben im Auftrage des
Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung
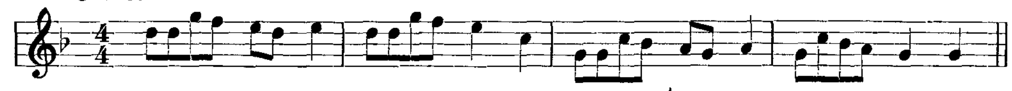
6. Jahrgang 1941 Heft 4

Untersuchungen zur ungarischen Volksmusik II

Von Dénes v. Bartha, Budapest

Im ersten Teil unserer Untersuchung haben wir die verschiedenen Erscheinungsformen der Pentatonik in ihren Wandlungen durch das ungarische Volksmusikmaterial hin verfolgt. Dort haben wir auch auf die beherrschende Rolle eines bezeichnenden Aufbauprinzips, der Quinttransposition, hingewiesen; wir haben festgestellt, daß dieses in einer bedeutenden Gruppe ungarischer Melodien nachweisbare Aufbauschema nach Kodálys und Szabolcsis Feststellungen auch das beherrschende Strukturprinzip der tscheremissischen Melodienwelt bildet und weiterhin gleichfalls (in vorläufig vereinzelten Beispielen) in tschuwaschischen und tatarischen Melodien nachzuweisen ist.

Die dort an zweiter Stelle mitgeteilte Melodie 60Aa (nach der Numerierung der Schallplattenaufnahmen) bot ein Beispiel reiner Quinttransposition. Ein weiteres Beispiel sei hier angeschlossen (5Ba). Gemeinde: Borsosberény (II. Dialektgebiet). Text: *Megy a kanász a papnál* (Der Schweinehirt geht zum Pfarrer) (sogenannter Schweinehirtentanz). Strophenform: 7. 6. 7. 6. Silben.
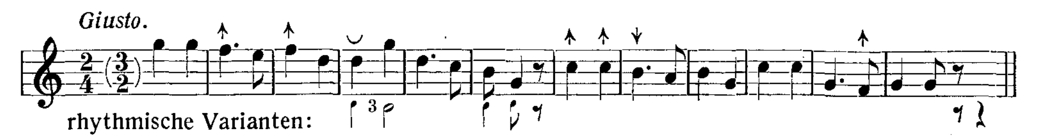


Wie wir sehen: die zweite Hälfte der Melodie ist nichts anderes als eine nach der Unterquinte transponierte, nur in der Kadenzwendung leicht abgeänderte Wiederholung der ersten zwei Kurzzeilen[1].

Dieser Rhythmus, in der ungarischen Volksmusik allgemein unter dem Namen des Schweinehirtentanzes bekannt, gehört zum sogenannten Kolomejka-Typus, auf dessen Problem wir weiter unten, anläßlich der Rhythmusformen, noch zurück-

[1] Bezeichnende Beispiele reiner Quinttransposition finden wir unter den Plattenaufnahmen auf 33Ac, 58Bc, 59Bd. — Weitere Beispiele aus der Literatur Bartók Nr. 87, 88, 102, 124, 277, 295a; Sz. N. 134, 135, 139, 141, 144, 145, 146, 147. Kodály, a. a. O., S. 16ff.

kommen wollen. Hier sei nur vermerkt, daß die Doppelzeile ♪♪♪♪ | ♪♪ ♩ | ♪♪♪♪ | ♩ ♩ | der anderweitig belegten Form ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ | ♩ ♩ metrisch gleichwertig ist und vielfach, auch innerhalb einer und derselben Melodie, durch letztere ersetzt wird. Auch ist ein beträchtlicher Teil der hierher gehörigen Melodien doppelten Umfangs: diese bestehen aus vier Langzeilen von 14 (8+6) oder 13 (7+6) Silben. Ihnen gegenüber ist unser Beispiel mit seinen 7. 6. 7. 6. Silben als Halbmelodie anzusehen.

So reine Beispiele der Quinttransposition finden sich in der ungarischen Volksmusik verhältnismäßig selten. In den meisten Fällen wird die Entsprechung der zwei Melodiehälften durch mehr oder minder einschneidende Modifikationen des Grundschemas abgewandelt. Als erstes typisches Beispiel sei eine Melodie (34Ac) aus der transdanubischen Ortschaft K a r á d mitgeteilt; sie wird auf den Text *Kerekiben lakom* (In Kereki wohn' ich) gesungen. Strophenform 4×6[1].



Die Entsprechung (Quintenspiegelung) der zwei Melodiehälften ist offenbar; die wesentlichste Abweichung vom Grundschema wird dadurch hervorgerufen, daß die zweite Melodiezeile, anstatt auf der systemgemäß erwarteten 5. Stufe zu schließen, auf den Finalton *g'* herabsteigt und dadurch die symmetrische Entsprechung etwas abschwächt[2]. Als mutmaßliche Ursache dieses Verfahrens dürfen wir ganz allgemein auf die Bevorzugung der Hauptzäsur auf der 1. Stufe im transdanubischen Dialektgebiet hinweisen, wofür wir schon weiter oben Beispiele bringen konnten. Eine Spur dessen, daß ursprünglich die Hauptzäsur auf Stufe 5 liegen mochte, dürfen wir in der Variante B a r t ó k Nr. 37 erblicken, wo die zweite Zeile systemgemäß auf Stufe 5 steht, obwohl hier sonst die quinttransponierende Struktur bereits ganz unkenntlich geworden ist[3].

Die Tonleiter ist mixolydisch mit der für das I. Dialektgebiet bezeichnenden schwankenden, an das Neutrale angenäherten Intonation der Terz und der Septime. Eine Spur von Pentatonik können wir darin erblicken, daß die systemfremden Töne *e''* bzw. *a'* nur je einmal, auf unbetontem Taktteil, berührt werden. Zum Rhythmischen ist schließlich zu bemerken, daß dieser sonderbar dreihebige Tanzrhythmus bisher nur durch diesen einen Melodietyp belegt ist.

Das nächste Beispiel (8 Aa) stammt aus der Ortschaft B o r s o s b e r é n y (II. Dialektgebiet). Text: *Dudaszó hallatszik* (Der Dudelsack tönt). Strophenform: 4×6 Silben[4].
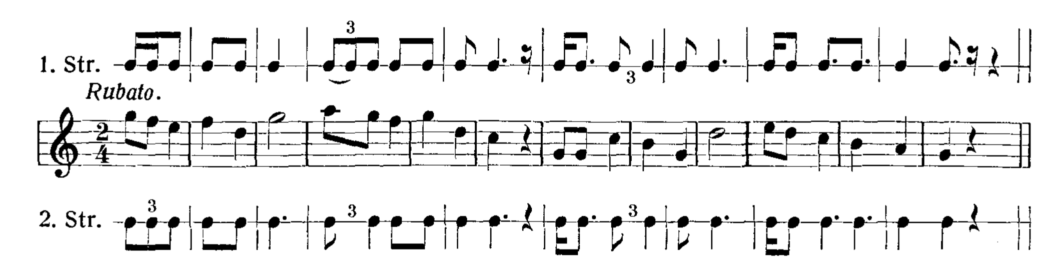
---

[1] Eine nur in wenigen Tönen abweichende Variante derselben Melodie ist ebenfalls auf Platte 34Aa mit dem Text *Éva szivem Éva* aufgenommen.

[2] Genau dasselbe Verfahren konnten wir im ersten Teil dieser Untersuchung beim Beispiel 28Ac beobachten.

[3] Die erste Melodiezeile ist z. B. gleich um eine Quinte tiefer gerückt, also mit der 3. Zeile vertauscht worden. Der Bauernsänger hat hier offenbar nicht mehr die quintierende Struktur verstanden und die motivisch untereinander eng verwandten Zeilen in Unordnung gebracht.

[4] Auf der Schallplatte ist unmittelbar nach der hier mitgeteilten Gesangsfassung eine Längs-



Obzwar eine eigentliche Quintenspiegelung hier nur zwischen den Einzeltakten 2—8 stattfindet, ist die Entsprechung zwischen den zwei Melodiehälften doch noch klar zu erkennen. Hierbei ist es überaus lehrreich, die Modifikation des zugrunde liegenden Quintenschemas in Zeile 1—3, namentlich an den Schlüssen, zu beobachten; wir sehen nämlich, wie ein gewisses Gefühl für die tonale Entsprechung Dominante–Tonika durchbricht und eine bezeichnende Modifikation des quintierenden Grundschemas verursacht. Denn streng systemgemäß müßte entweder der ersten Zeilenkadenz auf Stufe 8 in der dritten Zeile Stufe 4 entsprechen oder (umgekehrt) der Kadenz auf Stufe 5 in Zeile 3 eine 9-Kadenz in Zeile 1. Statt dessen finden wir aber die tonal bedingte Entsprechung 8–5, was einer, im Ungarischen sonst nicht gebräuchlichen, Quarttransposition gleichkäme[1]. Dieses hier im Wesen unorganisch und fremd wirkende Quartverhältnis hat sich dann auch auf die Spiegelung von Zeile 2—4 übertragen; bis auf den Einzelton g'' in Zeile 2 bzw. b' in Zeile 4 ist nämlich die vierte Zeile eine genaue Quarttransposition der zweiten. Dabei muß die Fassung von Zeile 2 mit ihrer pentatonischen Schlußwendung g''-d''-c'' unbedingt als das Primäre[2], Zeile 4 aber mit ihrem glatten, ziemlich ungewohnten stufenweisen Abstieg als das Sekundäre betrachtet werden.

Weiterhin können wir auch hier die andernorts vielfach belegte Beobachtung bestätigt finden, daß jeweils die dritte Melodiezeile am ehesten aus dem traditionellen Aufbauschema herauszutreten strebt; auch hier ist die motivische Ähnlichkeit zwischen Zeile 1 und 3 durch die Modifikationen der letzteren nahezu ganz verflüchtigt.

Eine wie einschneidende Umgestaltung des Grundrhythmus der charakteristische Rubatovortrag bewirken kann, wird aus den abweichenden rhythmischen Fassungen von Strophe 1 und 2 klar, die wir ober- bzw. unterhalb der Melodie angedeutet haben. Die auffallende und in diesem Maße ungewöhnliche Beschleunigung der ersten Melodiezeile ist wohl bloß auf die nervöse Erregung des Vortragenden zurückzuführen[3].

Das nächste Beispiel 1 Bb stammt aus dem III. Dialektgebiet, aus der Ortschaft Tiszacsege. Text: *Nem messze van ide Kismargita* (Nicht weit ist Kismargita von hier). Strophenform: 4 × 10.
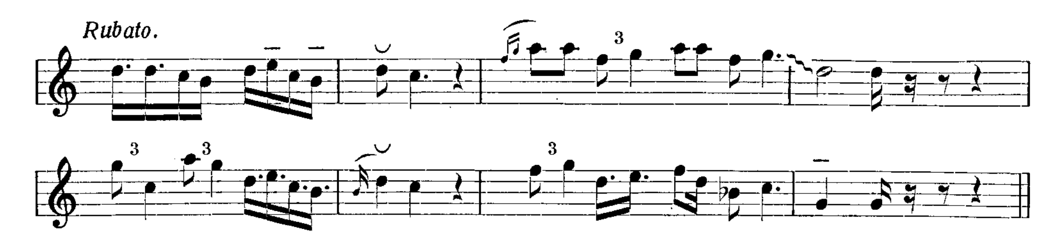
---

flötenvariante derselben Weise aufgenommen, die — unter Beibehaltung des melodischen Grundgerüstes — die Melodielinie mit bezeichnend instrumentalistischen Verzierungen ausstattet.

[1] Man denkt dabei unwillkürlich an die Regeln der tonalen Beantwortung in der klassischen Fuge.
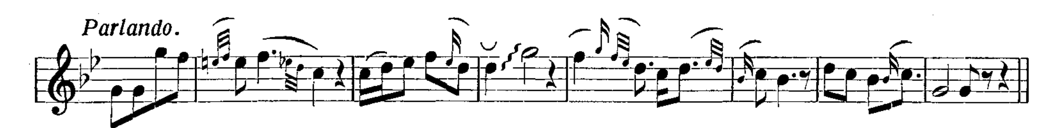
[2] Sonst ist in der Weise keine Spur von Pentatonik zu entdecken.

[3] Eine hieran gemahnende Erscheinung finden wir in unserem nächstfolgendem Beispiel 1 Bb.



Eine Spur der quinttransponierenden Struktur ist hier nur mehr in der gegenseitigen Entsprechung der Finalklauseln von Zeile 2 bzw. 4 zu entdecken, sonst handelt es sich um freimotivische Fortspinnung durch alle vier Zeilen. Die Melodieleiter ist dorisch; die Hauptzäsur auf Stufe 5 ist charakteristisch für das III. Dialektgebiet. Der hier angegebene Rhythmus gilt — infolge des starken Rubato — nur für den Vortrag der ersten Strophe; im Laufe der späteren Verse unterliegt er mehr oder minder bedeutenden Modifikationen, die aber sämtlich denselben freien Parlandocharakter aufweisen.
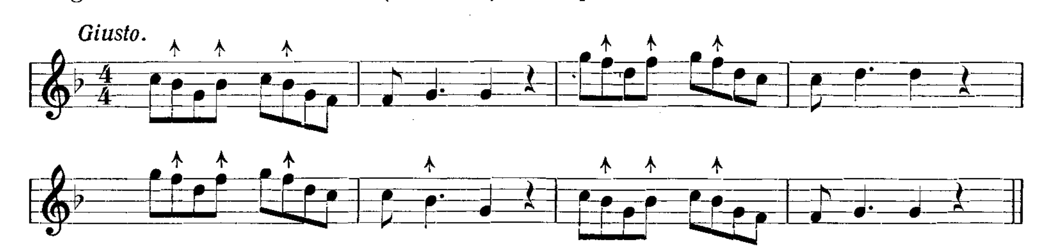
Als ein Beispiel von weitgehender Verflüchtigung der Quintstruktur wollen wir schließlich noch die Melodie zum Text *Egy kicsi madárka* (Ein kleines Vögelchen) anführen (44Ba). Ortschaft: Kászonimpér im Széklerlande (Gebiet IV). Strophenform: 4 × 6 Silben.



Eine motivische Entsprechung zwischen den Melodiezeilen ist hier überhaupt nicht mehr festzustellen; das Einzige, was von der Quintstruktur noch erhalten blieb, ist die terrassenartig absteigende Linie, die heute noch einer großen Anzahl von Melodien altertümlicher Prägung (ganz besonders im IV. Dialektgebiet) anhaftet. Sonst ist die Weise mit ihrer im Mollsinne ergänzten Pentatonik (Stufe *a'* wird sogar in den Verzierungen gemieden), mit ihrer freien Parlandorhythmik und ihrer Melismatik ein typisches Beispiel siebenbürgisch-széklerischen Melodienbaus. Eine Besonderheit széklerischer Vortragsweise ist auch das melismatische Hinuntergleiten vom Kadenzton *f''* der ersten Zeile auf *c''*. Dies geschieht auch in der, übrigens beinahe ganz gleichlautenden, Variante Bartók 43 in genau übereinstimmender Weise. Bezeichnenderweise wird aber in der von Bartók mitgeteilten Fassung die in unserem Beispiel bereits ganz verflüchtigte Quintierung dadurch wenigstens angedeutet, daß dieses Quarthinuntergleiten — als Analogie zur ersten — auch in der dritten Zeile (eine Quinte tiefer!) vollzogen wird, wodurch die Kadenz an Stelle des hier gebrachten regelrechten *b'* auf *f'* zu stehen kommt. Diese tiefe Zeilenkadenz VII ist also wohl kaum rumänischem Einfluß, sondern dem unbewußt weiterlebenden Gefühl für die Quintenentsprechung zuzuschreiben. Hierbei ist es interessant, zu bemerken, daß dieses Hinuntergleiten auf Stufe VII am Schluß der dritten Zeile auch von der im selben Gebiet, aber in einer anderen Ortschaft gesammelten Variante Sz. N. 150 beibehalten wird, obgleich dort die Entsprechung

in Zeile 1 bereits fehlt[1] und die erste Zeile regelmäßig auf Stufe 7 abschließt. Diese Fassung weist uns auch darauf hin, daß das oben angedeutete Hinabgleiten zumeist am Schlusse der dritten Melodiezeile, eben in der Form eines Hinabgleitens von der typisch siebenbürgischen Kadenz b3 auf VII, vorzukommen pflegt[2].

Damit haben wir die verschiedenen Erscheinungsformen der Quinttransposition bis zu der nahezu völligen Verflüchtigung im letzten Beispiel verfolgt. Anschließend wollen wir aber noch über einen Melodietyp berichten, der im Gegensatz zu den obigen, vorwiegend dem alten Stil angehörenden Beispielen gerade für die Melodien des neuen Stils bezeichnend ist und den wir am treffendsten etwa „umgekehrte Quintierung" nennen könnten. Dieser Typus sei hier an zwei bezeichnenden Beispielen des neuen Stils demonstriert. Das erste wird auf den Text *Sétáltam én a vármegye udvarán* (Ich schlenderte im Hofe des Bezirkshauses) gesungen. Ortschaft: Karád (Gebiet I). Strophenform: 4×11[3].



Das Aufbauprinzip der im neuen Stil überaus zahlreichen Melodien dieser Art besteht ganz allgemein darin, daß die zweite Melodiezeile eine um eine Quinte höher transponierte Wiederholung der ersten darstellt; zumeist, aber nicht immer, bildet die vierte Zeile eine genaue Wiederholung der ersten in der Originallage (Dacapoform). Die Bildung der dritten Zeile ist je nach der Melodie verschieden; sie kann, wie oben, mit der zweiten identisch, aber auch von dieser verschieden sein. Typische Aufbauformen des neuen Stils sind also $AA^5A^5_vA$, AA^5BA, ABBA usw.[4].

Woher mag dieses Aufbauprinzip stammen? Man ist unwillkürlich versucht, an den Einfluß der westeuropäischen Kunstmusik zu denken, wo diese Art der Quintbeantwortung in der Fugenform gang und gäbe ist. Zwar handelt es sich in letzterem Falle fast ausschließlich um eine Verteilung auf zwei und mehr Stimmen, während im ungarischen Volkslied die Quintbeantwortung naturgemäß in einer und derselben Stimme stattfindet[5].

---

[1] Wohl als eine Folge der in dieser Variante überhaupt auf das mindeste reduzierten Melismatik.

[2] Beobachtung von Alexander Veress, Ethnographia 1931, S. 135. Ein ähnliches Hinabgleiten ist, in etwas abweichender Ausführung, auf der Platte 48Bc (Melodie von *Piros piros szekfü*) zu beobachten.

[3] Eine im Aufbau gänzlich übereinstimmende, in der Tonleiter aber stark zum Dorischen hin abgewandelte Variante dieser Melodie findet sich auf Platte 23Ba.

[4] Die letztere ist die am häufigsten belegte Form; wobei die Höhenlage von B ungefähr einem A^5 zu entsprechen pflegt. Vgl. Kodály, a. a. O., S. 28.

[5] Übrigens findet sich in eine einzige Stimme zusammengefaßte Quintbeantwortung gelegentlich auch in der Kunstmusik, so z. B. in für ein einziges Melodieinstrument bestimmten

Ebenfalls auf westlichen Einfluß deutet ferner die mit diesem „umgekehrten Quintieren“ zumeist gleichzeitig auftretende Dacapoform hin. (Genaue Wiederholung der ersten Zeile in Zeile 4.) Diese Formgebung ist bei den östlichen Verwandten des Ungartums und auch in den ungarischen Melodien des alten Stils unbekannt. Kodály hat dem historischen Erscheinen dieses Dacapotyps eine eingehende Untersuchung gewidmet[1] und hierbei festgestellt, daß die Dacapoform erst vom 16.—17. Jahrhundert an in vereinzelten Beispielen aus böhmischen, mährischen, deutschen und anderen Quellen in die ungarischen Kirchengesangbücher einsickert, um dann erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich im ungarischen Material auszubreiten. Derselben verhältnismäßig „späten“ Zeit entstammt auch das erste weltliche Beispiel der Dacapoform in einer Melodienhandschrift des Jahres 1777[2]; bezeichnenderweise zugleich mit dem oben gekennzeichneten quintierenden Aufbau neuer Prägung: AA^5BA. Dies ist dann die typische Form nicht nur der Volksmusik neuen Stils, sondern auch zahlloser volkstümlicher Kunstlieder des 19. Jahrhunderts (der sogenannten *Nóta*-Produktion) geworden.

Typologie und historische Erwägungen deuten also bei diesem Typus auf kunstmusikalische Quellen des europäischen Westens hin. Dennoch zeigt sich auch bei diesem neuen Typus ein nicht zu unterschätzender Zusammenhang mit der alten, „asiatischen“ Quinttransposition. Wir dürfen nicht vergessen, daß in der Volksmusik die Weisen fast niemals nur in einer Einzelstrophe, sondern zumeist mehrere Strophen hindurch gesungen werden; eine typische Melodie des alten Stils etwa erklingt also tatsächlich in dieser Form: $A^5A^5AA \mid A^5A^5AA$, usw. Wenn nun der Sänger infolge eines Gedächtnisfehlers — was beim Text ziemlich oft, bei der Melodie etwas seltener, aber immerhin doch vorkommt — die Trennungslinien der einzelnen Strophen verwechselt oder versehentlich umstellt, so kann die Anfangstextzeile einer neuen Strophe sehr leicht auf eine Melodiezeile A kommen; in diesem Falle wird dieselbe Melodie im Weitersingen unversehens auf die „neue“ Weise: $AA^5A^5A \mid AA^5A^5A$ usw. gegliedert. Damit haben wir aber das Aufbauprinzip des neuen Melodiestils vor uns. Ein Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Prinzip ist also kaum von der Hand zu weisen. Daß das neue Prinzip mit seiner Bogenform _———_ dem alten terrassenförmigen Aufbau ——__ gegenüber eine typisch europäische[3] Prägung besitzt, sei natürlich vorbehaltlos zugegeben.

Was nun die Tonleiter der oben mitgeteilten Melodie betrifft, so könnte man in Versuchung kommen, die Melodie in Anbetracht der konsequent nahezu einen Halbton betragenden, bezeichnend „transdanubischen“ Erhöhung des *b'* und des *f''* einfach in Dur (ohne ♭ und mit einer ♯-Vorzeichnung) zu notieren; allenfalls gäbe uns dann die konsequent reine *f'*-Intonation der Subfinalis zu denken. Eine von Kodály[4] mitgeteilte oberländische Variante (II. Dialektgebiet) belehrt uns aber, daß wir bei dieser zweifachen Erhöhung eben nur einer „dialektischen“ Modi-

---

Ricercaren der Renaissancezeit. Vgl. den Hinweis von Kodály (a. a. O., S. 51, nach Mitteilung Szabolcsis) auf ein Viola-Recerchar in Ganassi, Regola Rubertina, 1542.
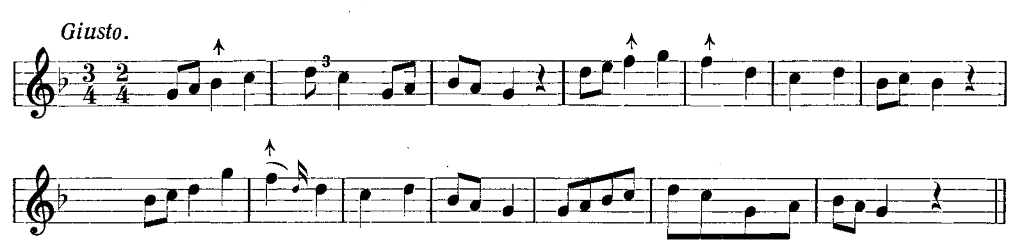
[1] a. a. O., S. 28ff. [2] Kodály, a. a. O., S. 29.

[3] Oder etwa mediterrane? Denken wir nur an die bezeichnende Bogenform gregorianischer Melodien. [4] a. a. O., S. 32.

fikation gegenüberstehen, und daß wir es im Wesen mit einer rein pentatonischen Melodie dorischen Charakters mit kleiner Terz und kleiner Septime zu tun haben, in der nur die systemmäßig nicht festgelegten Mitteltöne der pentatonischen Rahmentetrachorde (*b'–h'* im Tetrachord *g'–c''* und *f''–fis''* im Tetrachord *d''–g''*), der spezifisch transdanubischen Dur-Neigung entsprechend, ungefähr um einen Halbton erhöht werden und dadurch die ursprünglich halbtonlose Pentatonik dem ditonisch-hemitonischen Typus nahebringen[1]. Dieser rein dialektbedingten Modifikation gegenüber wollen wir also daran festhalten, daß die fixen Systemtöne *g'' d'' c'' g'* und auch *f'* (!) tadellos rein intoniert werden; der prinzipielle Unterschied zwischen der Intonation von *f'* (rein) und *f''* (erhöht, schwankend) macht uns also wieder einmal klar, daß wir es hier nicht mit einem nach Oktaven, sondern nach Quinten strukturierten Tonsystem zu tun haben.

Über Rhythmus und Vortrag der obigen Melodie sei schließlich bemerkt, daß sowohl die streng syllabische Vortragsweise als auch die schablonenhaft alle Zeilen hindurch gleiche, marschartig gegliederte Rhythmik für den neuen Stil bezeichnend sind.

Ein anderes typisches Beispiel des neuen Stils (Platte 20Aa) wird auf den Text *A Savanyu hires ember nagy betyár* (Savanyu ist berühmt als Räuber) gesungen. Gemeinde Dudar (I. Gebiet). Strophenform: 4×11.



Für den Aufbau ($AA^{5}_{v}A^{5}_{w}A$ oder $ABB_{v}A$) gilt das oben (Beispiel 28 Aa) Gesagte: Transposition nach der Oberquinte (Zeile 2 und 3) und Dacapo (Zeile 4) sind die hervorstechenden Kennzeichen des Melodieaufbaus. Interessant ist es, die Gestaltung der Zeilenkadenzen (1–♭3–1) zu verfolgen. Dem Aufbau entsprechend würden wir in Zeile 2 und 3 eine Kadenz auf der fünften Stufe erwarten. Statt dessen schließt Zeile 2 auf Stufe ♭3 (ein offenbarer Archaismus; denken wir an die siebenbürgischen Parallelen alten Stils) und Zeile 3 auf Stufe 1. Dies entspricht wiederum der transdanubischen Neigung zur Bevorzugung von Kadenzen auf der ersten Stufe. Auch die nicht ganz folgerichtig durchgeführte Erhöhung der ♭3. und der 7. Stufe sind kennzeichnend für das transdanubische I. Dialektgebiet.

Was den Rhythmus betrifft, so ist es lohnend, diese Melodie mit der vorangehenden, deren Strophenform ebenfalls 4×11 Silben war, zu vergleichen, um von der Mannigfaltigkeit der auf Strophen und Zeilen gleicher Silbenzahl gesungenen Rhythmusformen eine Vorstellung zu bekommen. Die Melodie ist, obwohl streng im Tempo giusto vorgetragen, ohne Taktwechsel nicht zu notieren. Der glatteste

[1] Analoge Beispiele aus dem I. Dialektgebiet haben wir weiter oben, im ersten Teil dieser Untersuchung, mitgeteilt.

Grundrhythmus ist wohl zweifellos jener der vierten Zeile; die Abweichungen in den anderen Zeilen entspringen dem besonders im neuen Stil offenkundigen Bedürfnis nach rhythmischer Abwechslung. Die rein textlich-versmäßige Länge oder Kürze der Silben ist übrigens auf die Dehnungen hier ohne Einfluß[1].

Damit haben wir die wichtigsten Typen der Melodik an uns vorüberziehen lassen. Anschließend seien nun einige bezeichnende Strophen- bzw. Rhythmusformen einer eingehenden Analyse unterzogen. Natürlich handelt es sich dabei, vielleicht noch ausgeprägter als im Melodischen, nur um das Aufzeigen einiger Grundtypen.

Wie schon aus den bisher mitgeteilten Melodiebeispielen zu ersehen ist, sind die ungarischen Volkslieder im eigentlichen Sinne (d. h. unter Beiseitelassen der Totenklagen und der Kinderspiele) streng strophisch gebaute Weisen. Die Einzelstrophe besteht, mit verschwindend wenig Ausnahmen, die sich zumeist auf sekundäre Dehnungen, Schrumpfungen usw. zurückführen lassen, aus je vier Melodiezeilen. Die Länge der Melodiezeilen wird annähernd genau von der Silbenzahl der entsprechenden Textzeile bestimmt. Melodien, die durchweg aus Zeilen von untereinander gleicher Silbenzahl und dementsprechend zumeist auch musikalisch gleicher Länge bestehen, bezeichnen wir, mit Bartók, als isometrische, solche, deren Einzelzeilen in der Silbenzahl voneinander abweichen, als heterometrische Gebilde. Letztere sind im Ungarischen zumeist nur im Bereiche des neuen Stils anzutreffen[2]; im alten Stil finden wir ausschließlich, in der neuen Gruppe überwiegend isometrische Gebilde. Der Hang zur Isometrie scheint also im ungarischen Musikgefühl tief verwurzelt zu sein.

Was die innere Gliederung der Einzelzeile betrifft, so muß prinzipiell bemerkt werden, daß für die musikalisch-metrische Gestaltung fast ausschließlich die Akzentverhältnisse — und natürlich die Silbenzahl — innerhalb der Zeilentexte, nicht aber etwa die Länge oder Kürze der Silben maßgebend sind[3]. — Die von Bartók (a. a. O., S. 50ff.) verzeichnete Erscheinung des sogenannten „anpassenden" Giustorhythmus, wo nämlich im Verlaufe der Strophen die Länge der Einzeltöne je nach der ihr entsprechenden Silbenlänge modifiziert, also der Silbenlänge angepaßt wird, ist einerseits nur auf den Bereich des neuen Stils beschränkt, andererseits aber eine rein vortragsbedingte Erscheinung, architektonisch also belanglos.

Da sich die ungarischen Strophenmelodien in weitaus überwiegender Zahl aus Zeilen gleicher Länge und Silbenzahl zusammensetzen, so kann die Systematik der Rhythmusformen am zweckmäßigsten von einer Einteilung nach Zeilentypen ausgehen[4].

---

[1] Analoge (nur mit Taktwechsel zu notierende) Rhythmusformen finden wir u. a. bei Bartók 85 (zehnsilbig): und auf Platte 30Bc (fünfzehnsilbig: Beide haben Dacapoform und A B B_vA-Struktur, wo B in der Höhenlage einem ungefähr um eine Quinte erhöhten A entspricht.

[2] Oft auch als Absenker kunstmusikalischer Gebilde.

[3] Es ist kein Zufall, daß diese akzentbedingte, silbenzählende Verstechnik des Ungarischen mit analogen Prinzipien der mittellateinischen geistlich-weltlichen Dichtung sich trifft; ist doch die ungarische Verstechnik auch im Literarischen eben von den Übersetzungen mittellateinischer Hymnendichtung her befruchtet und bestimmt worden.

[4] Wie es z. B. auch Bartók, a. a. O., tut.

In der ungarischen Volksmusik finden wir Zeilentypen von 6 bis zu 25 Silben. Am gebräuchlichsten sind die Zeilen zu je 6—12 Silben; es sind zugleich auch jene Typen, die für den alten Stil bezeichnend sind, während Zeilen von über 12 Silben eigentlich nur im neuen Stil vorkommen.

Diese letzteren beiseitelassend, wollen wir uns vorerst den „einfachen" Zeilentypen zu 6—12 Silben zuwenden. Auch in dieser Gruppe ist die Häufigkeit der Belege (und damit parallel auch deren typologische Bedeutung) nicht gleichmäßig. Melodien mit Zeilen zu 7, 9, 10 Silben sind, und zwar im alten wie im neuen Stil, verhältnismäßig selten anzutreffen. Die typischsten Strophenformen sind demnach jene, die sich aus isometrischen (gleichlangen) Zeilen zu 6, 8, 11 oder 12 Silben zusammensetzen.

Die am ausgeprägtesten archaisch erscheinenden Gebilde finden wir unter den aus Acht- bzw. Zwölfsilblerzeilen gebildeten Melodien. Namentlich unter den Zwölfsilblern findet sich ein Parlandotypus[1], der mit seiner asymmetrischen Teilung des Zwölfsilblers, sowie dem ausnehmend archaischen Charakter seiner Melodik und der ihm beigesellten Texte[2] zu den urtümlichsten Erscheinungen der ganzen ungarischen Volksmusik gezählt werden muß. Da die wenig zahlreichen und in raschem Dahinschwinden begriffenen Belege dieses vermutlich ältesten Typus sich in Reinform bisher nur im IV. Dialektgebiet nachweisen ließen, dies Gebiet aber die letzten zwanzig Jahre hindurch unter rumänischer Oberhoheit stand, war es bisher nicht möglich, ein Beispiel dieses archaischen Zwölfsilblers auf der Schallplatte festzuhalten[3].

Einen vorläufigen, wenn auch nicht ganz vollwertigen Ersatz mögen hierfür die aus Sechssilblerzeilen bestehenden Melodien bieten, die in einigen Fällen konkret nachweisbar, in anderen wiederum vermutlich aus der Halbierung von Zwölfsilblern hervorgegangen und demnach vielfach als Halbmelodien anzusprechen sind[4].

Als auf der Schallplatte festgehaltene Belege dieses archaischen Sechssilblers sei aus den oben mitgeteilten Beispielen auf Melodie 12Ab mit dem Grundrhythmus , ferner 35Aa mit und 47Ba mit hingewiesen[5]. In allen angeführten Fällen handelt es sich um einen freien Parlando-Rubato-Rhythmus, der eine konsequente Dehnung jeweils nur am Zeilenende oder aber, seltener, an der Penultima zuläßt; es ist somit dasselbe Prinzip, das wir oben bei dem archaischen Zwölfsilbler beobachten konnten.

Als weiteres Beispiel dieses Parlandosechssilblers wollen wir den verbreiteten Balladentext *Lóra csikós lóra* (Aufs Pferd, Roßhirt) behandeln. Wir stellen hierbei

---

1 Beschreibung bei Bartók, S. 16ff. Beispiele daselbst Nr. 1—6.
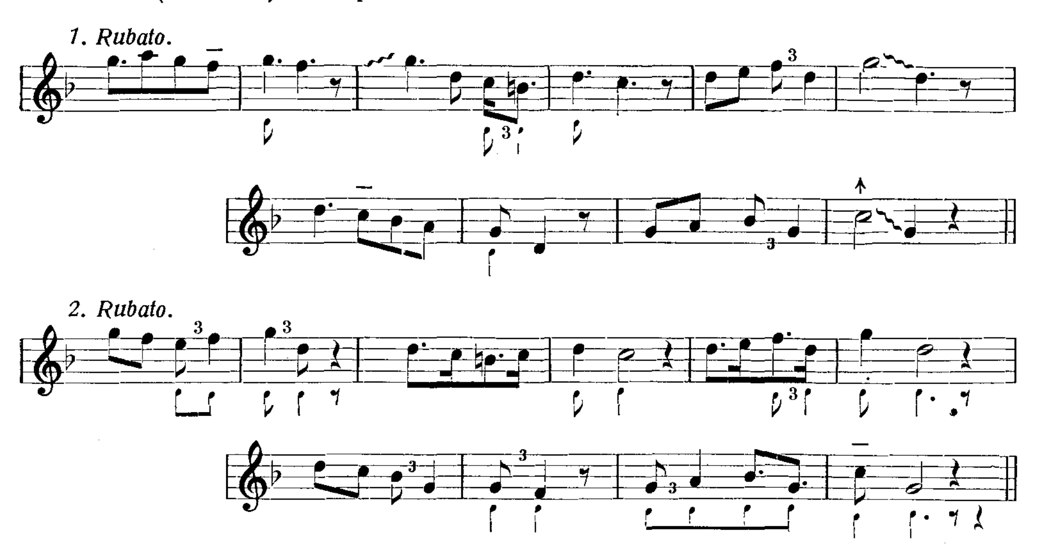
2 Zumeist Balladen oder Lyrik auffallend altertümlicher Art.

3 Die Kenntnis dieses Typus verdanken wir vor allem den Phonogrammaufnahmen des Ethnographischen Museums, die zumeist noch aus der Zeit vor 1918 stammen.

4 Auf diese Möglichkeit haben wir schon weiter oben bei 48Bb hingewiesen.

5 Die durch den Rubatovortrag kompliziert gestalteten Zeilenrhythmen sind hier der Übersicht halber auf die Grundform reduziert worden.

zwei Varianten nebeneinander: 1. (10B) aus Bugac (II. Gebiet) und 2. (60Ba) aus Báta (I. Gebiet). Strophenform: 5 × 6 Silben[1].



Es ist kaum möglich, den vielerlei irrationalen Wertverhältnissen, die als Folge des freien Rubatovortrags hier erscheinen, mit den gewohnten metrischen Zeichen gerecht zu werden[2]. Soviel mag feststehen, daß als rhythmische Grundform der Zeilentypus ♫♫ ♩ ♩ bzw. ♫♫ ♪ ♩ zu gelten hat[3].

Für die Erkenntnis der Melodiestruktur ist es eine nicht unbedeutsame Frage, wo eigentlich die Hauptzäsur der Melodie liegt, d. h. welche Melodiehälfte durch die Einschaltung einer überschüssigen Zeile auf drei Zeilen gestreckt worden ist. Da belehrt uns die genaue motivische Entsprechung zwischen Zeile 3 und 5 (Quintenentsprechung!), daß Zeile 3 noch zur ersten Melodiehälfte gehört, daß die halbierende Hauptzäsur demnach nach Zeile 3 zu setzen ist[4].

Eine weitere Spur der sonst ganz verflüchtigten Quintenstruktur ist ferner in der zweiten Fassung zu bemerken, wo die Zeilenkadenzen von Zeile 2 und 4 im Quintenabstand übereinstimmen (daher die im I. Gebiet ungewohnt tiefe Kadenz VII in Zeile 4); das in Fassung 1 an entsprechender Stelle gebrachte noch

[1] Die fünfzeilige Strophe ist eine Seltenheit; es ist bemerkenswert, daß dieser fünfzeiligen Melodiestrophe eine nur vierzeilige Textstrophe entspricht, was deutlich auf die regelmäßige, vierzeilige Urform zurückweist. Zeile 2 des Textes wird wiederholt, um der eine Zeile längeren Melodie zu genügen. Textlich sind also die fünf Zeilen als abbcd gebildet. — Eine ähnliche, aber logischer durchgeführte Dehnung finden wir in Sz. N. 110, wo beide Melodiehälften durch je eine Melodiezeile gedehnt werden; diesen entspricht textlich das Schema: abb cdd.

[2] Bemerkenswerte rhythmische Varianten, die sich im Verlaufe der Strophen ergeben, sind jeweils unter der Melodie angegeben.

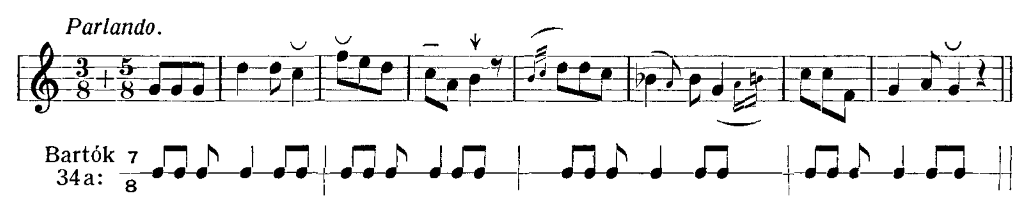
[3] Ähnlich gestaltete Sechssilblerzeilen finden wir unter den Plattenaufnahmen mehrfach ausgeprägt, so ♫♫ ♪ ♩ 𝄾 in 12Ab, 37Ba, 44Ba, 46Ba, 47Ba; weiterhin ♫♫ ♩ ♩ in 1Ba, 38Ae, 38Bd, 38Be, 42Ac, 42Ad, 48Bc.

[4] Das wird übrigens auch durch die Textverteilung nahegelegt; Melodiezeile 2 und 3 sind textlich einander gleich.

tiefere *d'* deutet auf den Durchbruch dominantischen Empfindens, das hier die tonal unbequeme Subfinalis *f'* durch das dominantische *d'* ersetzt.

Für den Vortrag bietet Fassung 2 das reinere Bild, während Fassung 1 mit ihren Portamenti manieriert anmutet[1].

Zum größten Teil treffen wir unter den Melodien der Sechssilblerklasse solche Weisen, die in straffem Tempo giusto vorgetragen werden[2]. Gewissermaßen eine Mittelstellung zwischen Giusto- und Parlandorhythmus nimmt unser nächstes Beispiel ein (Platte 21 und 22, beide zweiseitig; zwei beinahe übereinstimmende Fassungen), das zwar den metrischen Gleichwert der Zeilen streng beachtet, innerhalb dieses Rahmens aber die Einzelwerte der Bewegungseinheiten (Achtel) deklamatorisch verschiedentlich differenziert und zudem daraus asymmetrische Taktgruppen von $\frac{3}{8}+\frac{5}{8}$ bildet. Diese Asymmetrie des Taktbaues ist in der Variante Bartók 34a, deren Rhythmus wir unter der Melodie mitteilen, mit ihrer $\frac{7}{8}$-Gliederung noch klarer ausgeprägt[3]. Ortschaft Törökkoppány (I. Gebiet). Den Text mit dem Anfang *Rákóczi kocsmába két karajcár a bor* (In der Rákóczi-Schenke kostet der Wein zwei Kreuzer) bildet die Ballade von dem an einen Räuberhauptmann verkauften und von diesem zu Tode geschleiften Mädchen, mit dem Titel *Bodor Katalina*; alle zwanzig Strophen der Ballade sind auf die Platte aufgenommen[4]. Strophenform: 4×6 Silben.



Rein melodisch gesehen, erweckt die Weise nicht viel Interesse; die archaische ♭3 Hauptzäsur wird ziemlich tief, etwa in der Art einer neutralen Terz, die ja für das I. Gebiet bezeichnend ist, intoniert.

Um so interessanter scheint uns die Frage der rhythmischen Gestaltung. Nach den Feststellungen Kodálys und Szabolcsis[5] darf es wohl als bewiesen gelten, daß

[1] Wir wollen nicht vergessen, daß die von der Hauptstadt aus leicht erreichbare Ortschaft Bugac (als Fundort von Fassung 1) ziemlich viel von Touristen und Liebhabern der Volkskunde besucht wird, was die Ausbildung eines manierierten Vortrags entschieden begünstigt. Fassung 2 hingegen stammt aus einer ganz unberührten Ortschaft.

[2] Wir erinnern hier an ein bezeichnendes Beispiel aus dem ersten Teil unserer Untersuchung: 34Aa und 34Ac, mit dem charakteristischen Giustorhythmus: ♩ ♩ | ♩. ♪ | ♩ ♩. — Weitere Rhythmusformen des Sechssilblers sind bei Bartók, S. 30, verzeichnet.

[3] Asymmetrische Rhythmen dieser Art sind im osteuropäischen Raum ganz besonders in der bulgarischen Volksmusik heimisch; darum werden solche Gebilde in der Literatur (nach Bartók) „bulgarischer Rhythmus" genannt.

[4] Es ist bemerkenswert, daß die nahestehende Variante Bartók 34a ebenfalls auf einen nach einem Mädchen benannten Balladentext gesungen wird (der Inhalt der beiden Balladen ist verschieden)! Diese Weise und dieser Rhythmus werden also anscheinend als für den Balladenvortrag ganz besonders passend angesehen. Zu Bartók 34 nennt der Herausgeber nicht weniger als neunzehn Varianten aus allen Dialektgebieten.

[5] Kodály, a. a. O., S. 57; Szabolcsi, a. a. O., S. 211.

dieser gagliardenartige Rhythmus in seiner „glatten“ Urgestalt oder , der in der ungarischen Musik vor dem 17. Jahrhundert überhaupt nicht nachweisbar ist, kunstmusikalischen Ursprungs ist und vom Westen her in die ungarische Volksmusik einsickerte. Der im Ungarischen durchaus fremdartige Charakter dieser wiegenden Rhythmusform wird besonders in den, allerdings wenig zahlreichen, Varianten mit glattem $^3/_4$- oder $^3/_8$-Rhythmus offenbar[1], während die hier nach $\frac{3}{8}+\frac{5}{8}$ modifizierte Form bereits eine spezifisch „osteuropäische“ Rhythmusvariante des ehemals gemeineuropäischen Typus der Barockzeit darstellt. Daß diese asymmetrische Modifikation des Grundschemas dem ungarischen volksmusikalischen Empfinden näher liegt, beweist das Vorkommen von mehreren Varianten in kernungarischen und besonders archaischen Gebieten[2].

In dieser Rhythmusform kann also die Melodie kaum älter als aus dem 17. Jahrhundert sein, aber auch nicht viel jünger, wie neben den oben erwähnten Archaismen vor allem auch die auf diese Epoche bezüglichen Textwendungen bezeugen.

Über den Vortrag sei schließlich bemerkt, daß die vortragende Frau sich im Laufe der zahlreichen Strophen allmählich zu einer immer klareren Fassung der Melodie gleichsam durchringt; in den ersten Strophen sind die Schwankungen und — vielleicht ungewollten — Modifikationen des Rhythmus viel offenkundiger als im späteren Verlauf. Die oben mitgeteilte Fassung versucht die Grundform der Weise festzuhalten, die aber im lebendigen Vortrag mannigfache Modifikationen erleidet, im Rhythmus mehr, in der Melodie weniger.

Bevor wir das Gebiet des Sechssilblertypus verlassen, sei hier noch auf einige bezeichnende Giustorhythmusformen hingewiesen, die sich unter den Plattenaufnahmen finden, so auf den Rhythmus bzw. in 1 Bc, 23 Ad, 37 Bc, 42 Be, 59 Ac, 59 Bc[3]; ferner in 59 Ab, 42 Ba (vgl. Bartók Nr. 33 b); schließlich in 8 Aa.

Mit der Klasse der Achtsilblerzeilen betreten wir das Gebiet der typischsten und häufigsten ungarischen Rhythmusformen, die sowohl im alten als auch im neuen Stil eine beherrschende Rolle spielen. Die altertümlichsten Gebilde haben auch hier Parlando-Rubato-Rhythmik. Bezeichnende Beispiele dieser Art haben wir schon im ersten Teil dieser Untersuchung kennengelernt: so vor allem in der Variantengruppe 11 Ba, 12 Aa, Kodály S. 20, wo — auf die Grundform reduziert — im wesentlichen ein Alternieren zwischen den Zeilentypen und das rhythmische Bild bestimmt hat. Auch in dem siebenbürgischen Beispiel 46 Aa mit der freien Parlandomodifikation der obigen Rhythmustypen war das der Fall.
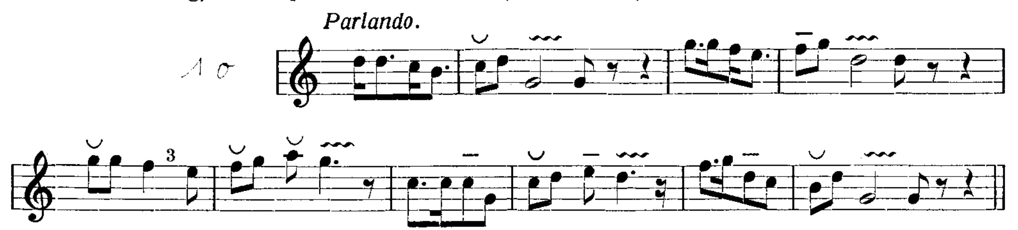
---

[1] Kodály, a. a. O., S. 57. — Solche Typen sind auch auf Platte 60 Ad (*Szántottam gyöpöt*) und 39 Ba (*Három pénzt adtam*) festgehalten.

[2] Sz. N. 72, 73, 74, 75 (Siebenbürgen, Bukowina). Über weitere Belege vgl. Bartók, S. 67.

[3] Es ist bemerkenswert, daß der doppelt daktylische Rhythmus , ebenso wie das analoge in der ungarischen Volksmusik vollständig fehlt. Der Ungar empfindet diesen Rhythmus als „hinkend“ und vermeidet ihn geflissentlich. Vgl. Bartók, S. 31.

Diesen Beispielen wollen wir nun eine Melodie hinzufügen (7 Ba), welche für die Gestaltung der Balladen aus Gebiet II und III als typisch gelten darf. Gemeinde: Borsosberény (II. Gebiet). Text: *Csütörtökön virradóra* (In der Nacht auf Donnerstag). Strophenform: 5×8 (Text 4×8) Silben[1].



Im Rhythmischen handelt es sich hier, wie wir sehen, um eine vortragsbedingte Modifikation der einfachen deklamatorischen Grundrhythmen [2] bzw. (Zeile 3—4), auf deren Verwandtschaft mit der finnischen Kalevalazeile wir schon weiter oben bei 11 Ba—12 Aa hingewiesen haben. Daß es sich bloß um vortragsbedingte Rhythmusvarianten handelt, wird namentlich aus einer Betrachtung der weiteren (insgesamt sechs) Strophen klar. Bartók hat deren relative Rhythmuswerte genau abgemessen; nach seiner Messung erscheinen z. B. die vier ersten Töne der Melodie im Verlauf der Strophen in folgenden Rhythmusvarianten, die demnach im freien Parlando als metrisch gleichwertig betrachtet werden können:

1. = 2. = 3. = 4. = 5. = 6. (NB.)

Der oben mit einem NB. bezeichnete, um ein Sechzehntel vorgeschobene Anfang der sechsten Strophe kann als „pathetische Antizipation" betrachtet werden, wie sie namentlich im Balladenvortrage nicht selten vorkommt und auch im Verlauf dieser Weise wiederholt beobachtet werden kann. Übrigens kann der Vortrag dieser Melodie ganz allgemein als „pathetisch" angesprochen werden. Ferner ist auch das gelegentlich zu beobachtende portamentoartige Hinuntergleiten der Stimme charakteristisch; so wird z. B. in Strophe 5 der Finalton *g''* von Zeile 3 mit einem solchen Portamento bis auf *c''* hinuntergezogen[3], vielleicht der Bequemlichkeit halber, offenbar aber auch technisch bedingt, um das *c''* des folgenden Zeilenanfangs besser treffen zu können.

Im Melodischen sind Spuren der Pentatonik, namentlich im Vermeiden der Stufe *a'*, zu bemerken. Bemerkenswert ist auch die „tonal modifizierte" Quint-

[1] Also wiederum eine fünfzeilige Melodiestrophe auf vierzeiligen Text, wie schon oben bei 10 B—60 Ba, mit dem Unterschied, daß hier der Text anders verteilt ist, indem nicht die zweite, sondern die vierte Textzeile auf eine neue Melodiezeile wiederholt wird (Textschema: abcdd). Dementsprechend ist auch die Halbierung (Hauptzäsur) der Melodie anders vorzunehmen, so nämlich, daß zwei Zeilen in die erste und drei in die zweite Melodiehälfte kommen.
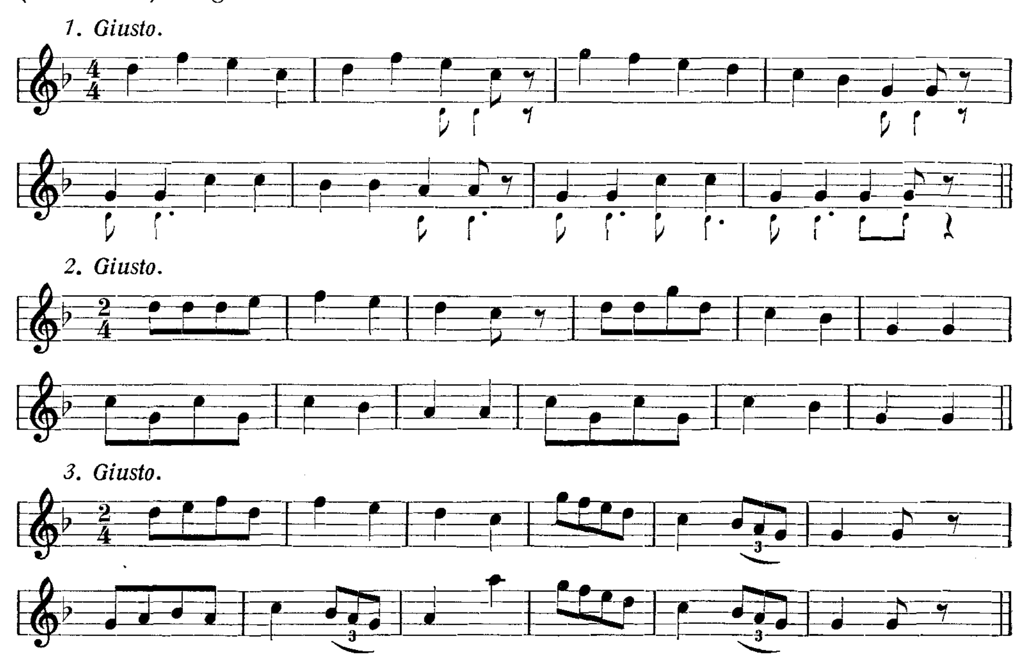
[2] Die starke Dehnung der vorletzten Note ist für die Mehrzahl dieser Parlando-Melodien charakteristisch; die darauf gesungenen Tremoli dagegen sind als eine mehr oder minder individuelle Manier des Vortragenden anzusehen.

[3] Auf Analogien dieses Verfahrens haben wir weiter oben anläßlich siebenbürgischer Melodien hingewiesen.

beantwortung zwischen Zeile 1 und 2; den zahlreichen Analogien nach zu schließen, sollte offenbar Zeile 2 eine um eine Quinte höhere, genaue Beantwortung von Zeile 1 sein. Diese Entsprechung beschränkt sich aber bloß auf den Kadenzton *d''*, während die ersten sechs Töne der Zeile, offenbar um der None aus dem Wege zu gehen und zu Stufe 5 eine Tonikaentsprechung zu schaffen, um eine Sekunde tiefer gerückt werden, wodurch eine systemmäßig ganz ungewohnte, teilweise Quartbeantwortung zustande kommt. Dagegen hat sich daraus die tonal durchaus befriedigende Entsprechung 1–5, 5–8 ergeben, die wir kaum anders als tonal bedingt (auf der gegenseitigen Entsprechung Dominante–Tonika aufgebaut) bezeichnen können. Von diesen kleinen Entsprechungen abgesehen, stehen wir sonst im Motivischen einem freien Fortspinnungstypus gegenüber.

Schließlich wollen wir noch ergänzend bemerken, daß die Weise auf derselben Platte 7Ba auch im Längsflötenvortrag festgehalten ist. Das melodische Grundgerüst bleibt unverändert; nur nehmen hier die instrumentalistischen Verzierungen einen breiteren Raum ein, namentlich auf die Halben werden statt der Tremoli der Gesangfassung weiter ausgreifende Umspielungen des betreffenden Tones gespielt.

Wenn wir nun die Giustoformen des Achtsilblers betrachten wollen, so stoßen wir auf eine schier unübersehbare Fülle verschiedener Rhythmustypen, auf die alle hier einzugehen unmöglich erscheint. Darum sei nur auf den einfachsten Grundtypus ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ bzw. ♫♫ | ♩ ♩ | ♩ ♩ hingewiesen, der, da er zumeist auch die Grundlage der auf dem Dudelsack gespielten Tanzweisen bildet, allgemein als „Dudelsackweise“ (*Dudanóta*) bezeichnet wird. Wir bieten hier drei einander nahe verwandte Beispiele dieses Typs, und zwar 1. (7Aa) aus Borsosberény (II. Gebiet), 2. (8Ac) aus derselben Ortschaft und 3. (45Aa) aus der moldauischen Ortschaft Trunk. Variante 1. und 2. sind auch in Instrumentalfassung (Dudelsack) aufgenommen.



Es ist auf den ersten Blick sofort zu erkennen, daß alle drei Weisen trotz weitgehender Abweichungen der Motivik im einzelnen Varianten einer und derselben Grundmelodie sind; dafür spricht vor allem die gleiche Kadenzordnung (4–1–2) der drei Weisen. Die Urmelodie mag quintierend gewesen sein; darauf weist die höhere Lagerung der ersten zwei Melodiezeilen hin. Mehr ist aber von der ursprünglichen Grundform auch nicht übriggeblieben[1].

Sämtlichen Melodien dieses Typs ist die straffe, tanzhafte Rhythmik eigen. Unter den zwei Grundformen ist die von Fassung 1 ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ die am meisten belegte. Von den unzähligen Belegen dieser Rhythmusform seien hier nur die auf Platten aufgenommenen Beispiele 7Ac, 9Ba, 13Bc, 19Bb, 24Bb, 33Ac, 42Bb[2], 42Bd hervorgehoben[3].

Zum Variantenpaar 2–3 mögen die rhythmischen Parallelen 44Ab (aus dem Széklerland, überdies eine Melodievariante zu Fassung 3), ferner 30Bb und 60Ab (beide aus Gebiet I) erwähnt werden. Sonst sind sämtliche Varianten dieses Typs untereinander auch melodisch mehr oder weniger verwandt; besonders die charakteristisch „stampfende“ Finalklausel *g′–g′–g′–g′*, *g′–g′–a′–g′* oder *c″–b′–g′–g′* ist ein gemeinsames Kennzeichen aller Melodien dieser Art.

Besonders im transdanubischen Gebiet ist die Rhythmusform ♪♩. ♪♩. an Stelle von ♩♩♩♩ sehr beliebt; dementsprechend wird der oben erwähnte Tanzrhythmus ♫♫ | ♩♩♩♩ im I. Gebiet mehrfach in ♫♫ | ♪♩. ♪♩. umgewandelt und in dieser weniger tanzmäßigen Form auch zu Balladentexten gesungen, so z. B. in den transdanubischen Varianten der *Fehér László*-Ballade: 24Ab und 60Bb, ferner zu einem lyrischen Text in 23Aa[4].

Eine spezielle Rhythmusform der Grußmelodien (*Köszöntö*) im oberländischen Dorf Menyhe ist der zumeist dreizeilige Achtsilbler ♩ ♪♪♩ | ♩ ♪♪♩; melodisch sind diese Weisen durch kleinen Umfang (Quinte) und auffallend lydische Wendungen charakterisiert. Dieselbe Rhythmusform finden wir weiterhin in der moldauischen Melodie 48Ba.

Noch weitergehend individualisierte Achtsilblerrhythmen finden sich in 20Ac und 28Ab: ♫ ♩ ♩ | ♫ ♩ ♩; 44Aa: ♫ ♩ | 𝅗𝅥 | ♫ ♩ | ♩ 𝄽; 33Ab: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ♩. ♪♪♩. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 usw. Eine außerordentlich interessante Rhythmusform ist in 23Bb belegt. Da diese Weise weitergreifende historische Fragen aufwirft, wollen wir sie

---

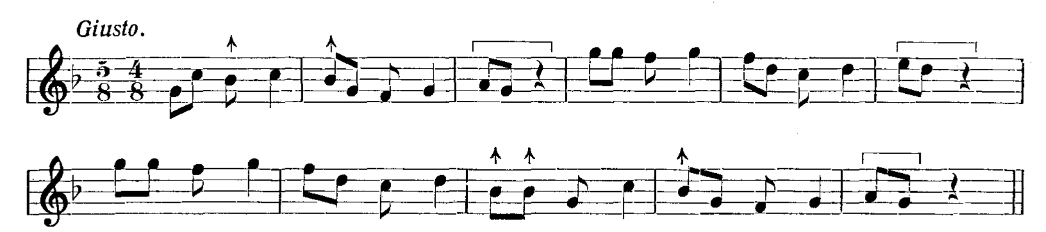
[1] Daß übrigens die hier angedeutete Umwandlung des quintierenden Urtypus keineswegs ein etwa „rezentes“ Entwicklungsstadium darstellt, geht aus dem Zeugnis ähnlich gebauter tscheremissischer Melodien hervor. Vgl. Kodály, S. 22. Der dort besprochene tscheremissische Typus entspricht beinahe ganz genau der hier als Fassung 3 mitgeteilten Melodie.

[2] Die zwei letzten Melodien mit Zeilen ♫♫ ♫ ♩ ♩ untermischt.

[3] Dabei muß natürlich vor Augen gehalten werden, daß innerhalb des gleichen metrischen Rahmens die rhythmischen Einzelwerte durchaus modifiziert werden können, wie wir es schon bei den unter Fassung 1 angegebenen Rhythmusvarianten sehen konnten: ♩♩♩♩ kann also durch ♪♩. ♪♩. (19Bb, 33Bb) oder auch ♪♩. ♩. ♪ usw. ersetzt werden.

[4] Eine siebenbürgische Analogie ist Sz. N. 114 mitgeteilt.

hier mitteilen. Ortschaft: Törökkoppány (I. Gebiet). Text: *Látom rózsám néked mindegy* (Ich sehe, dir ist alles gleich). Die Melodie ist in einer und derselben Ortschaft in zwei Fassungen bekannt: mit der Strophenform zu 10. 10. 8. 10. Silben (23Bb) und mit jener zu 4×8 Silben (23Bc); die letztere Fassung unterscheidet sich von der ersteren nur durch das Weglassen der zweitönigen Finalformel der Zeilen, die jeweils refrainmäßig auf das Wort *Kata* gesungen wird und hier mit einer Klammer ⌐¬ bezeichnet ist.



Der eigenartige $^5/_8$-Rhythmus ist beiden Fassungen gemeinsam. Auf den ersten Blick sollte man meinen, daß die kürzere Fassung 4×8 ihrer Isometrie und ihrer reinen Pentatonik wegen unbedingt das Primäre ist, die weitere Fassung zu 10.10. 8.10. Silben mit ihren die Pentatonik störenden systemfremden Tönen *a'* und *e''* dagegen ein sekundäres, lokal bedingtes Gebilde darstellt.

Ein Blick in die volksmusikalische und musikhistorische Literatur beweist uns das Gegenteil. Zoltán Kodály hat in einer anderen Ortschaft derselben Gegend eine reinpentatonische Variante der längeren Fassung 23Bb entdeckt[1], welche die systemfremden Töne *e''* und *a'* nicht enthält. Darüber hinausgehend können wir aber die Entwicklungsgeschichte dieses eigenartig wiegenden Rhythmus bis ins Mittelalter zurück verfolgen, und zwar ebenfalls in der längeren, zehnsilbigen Fassung[2]. Es handelt sich um den mittelalterlichen Hymnus *Salve mater misericordiae*, der bereits im Jahre 1508 dem analogen Rhythmusgebilde einer ungarischen Umdichtung von Andreas Vásárhelyi (Textanfang: *Angyaloknak nagyságos asszonya*) als Modell diente[3]. Nach diesem nunmehr ungarischsprachigen Versmodell baute dann der Historiensänger Sebastian Tinódi im Jahre 1550 einen seiner epischen Gesänge (*Hadnagyoknak tanuság*), dessen Rhythmus er folgendermaßen angibt: ♪♪♪ | ♩. | ♪♪♪ | ♩ ♪ | ♩ 𝄾[4]. Wenn wir den geringeren musikalischen Zeichenschatz der damaligen Zeit in Betracht ziehen — eine Notierung im $^5/_8$-Takt können wir dem musikalisch halbgebildeten Historiensänger Tinódi kaum zutrauen —, so werden wir die wesenhafte Identität der beiden Rhythmusformen nicht bezweifeln wollen. Die transdanubische Volksmelodie 23Bb wäre demnach ein Absenker alter geistlicher Hymnendichtung; den Weg des stufenweisen Herabsinkens können wir vorläufig nur für den Rhythmus belegen. Im Lichte dieser Tatsachen bedeutet also die isometrische, kürzere Form

[1] Kodály, a. a. O., S. 32.

[2] Vgl. Szabolcsi, a. a. O., S. 210.

[3] Die erst bedeutend später, im Jahre 1651 im Druck überlieferte Melodie zu diesem geistlichen Text ist übrigens mit unserer Weise nicht identisch.
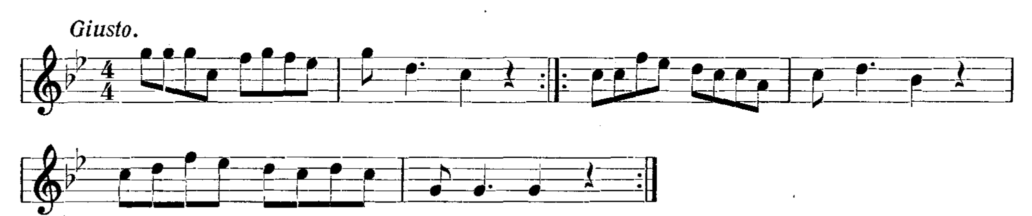
[4] Melodisch ist auch Tinódis Weise von unserer verschieden.

4×8 der komplizierteren, längeren Fassung 10.10. 8.10. gegenüber ein sekundäres Gebilde, eine durch Isometrie und Pentatonisierung dem Volksgeschmack angepaßte, nachträgliche Vereinfachung des Vorbildes.

Dieser $^5/_8$-Rhythmus ist übrigens in der ungarischen Volksmusik ziemlich heimisch geworden; weiter oben (Ballade 21—22) haben wir auf den Sechssilbler Bartók 34a hingewiesen, dessen Rhythmus ♫ ♪♩ ♫ wir in der zweiten Zeilenhälfte der Melodiezeilen obigen Beispiels genau wiedererkennen.

Ferner haben wir oben festgestellt, daß neben Zeilen zu 6, 8 und 12 jene zu 11 Silben mit zu den typischsten Gebilden der ungarischen Melodik gehören. Auch unter den mitgeteilten Melodiebeispielen fanden sich zwei bezeichnende Elfsilbler: 18B mit dem Grundrhythmus ♫♫ ♫♫ | ♪♩.. ♩ 𝄽 | und 18A mit ♫ ♪♩ ♫ ♪♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽. In beiden Fällen war jedoch der melodische Grundbau durch den Parlandovortrag und die üppig um das Melodiegerüst sich rankende Melismatik verschleiert. Gerade unter den Elfsilblern finden sich aber in ganz besonders hoher Anzahl Giustomelodien, namentlich wo es sich um Weisen des neuen Stils handelt, in welchem die Elfsilbler eine beherrschende Rolle spielen.

Zur Vervollständigung der Typologie sei daher hier eine bezeichnende Giustomelodie (4Ba) der Elfsilblerklasse aus der siebenbürgischen Ortschaft Körösfö mitgeteilt; Text: *Nem tudja azt senki csak a jó Isten* (Niemand, nur der liebe Gott kennt meinen großen Kummer). Strophenform: 4×11 Silben.



Die Melodie ist mit ihrem symmetrischen Aufbau A–A–B–B_4–(B–B_4) klar und unproblematisch. Der Rhythmus verläuft gleichmäßig, ohne nennenswerte Modifikationen, wie das für die Giustomelodien älteren Typs bezeichnend ist. Namentlich der Schlußrhythmus der Zeilen ist für eine sehr große Anzahl von Melodien charakteristisch[1]. Varianten dieser Weise finden sich Sz. N. 120 und Bartók Nr. 61 mitgeteilt[2].

Einem außerordentlich interessanten Spezialfall begegnen wir im folgenden Beispiel 58Bc: einer Verquickung von urtümlichster tscheremissischer Melodiegestalt mit westlicher, am nächsten in Böhmen belegter Rhythmus- und Strophenform. Die Melodie wird, besonders in den Gebieten I und II, vielfach gesungen[3];

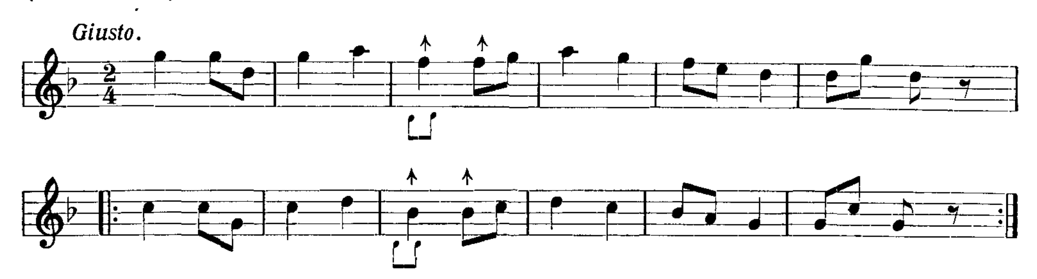
---

[1] Die aus dieser Urform abgeleiteten komplizierteren Formen des Elfsilblers sind bei Bartók, S. 37, angegeben und analysiert.
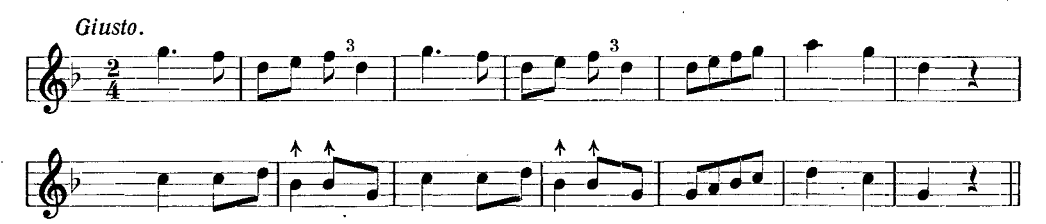
[2] Über die in letzterem Beispiel erscheinenden Quintolierungen (z. B. ♬ ♪ ♪ oder ♬ ♪ ♪ an Stelle des glatten ♬♬ vgl. Bartók, S. 38.

[3] Und auch auf den verschiedensten Instrumenten gespielt; ihre Varianten auf der Längs-

die hier mitgeteilte Fassung stammt aus der Ortschaft Nemespátró (I. Gebiet); Text: *Kocsira ládát* (Legt die Truhe auf den Wagen). Strophenform: 5.5.6. 5.5.6. (5.6.6. 5.6.6.)[1].



Der Melodieaufbau ist rein quintierend; die zweite Melodiehälfte ist bis in die neutrale Intonation der Terz bzw. Septime eine notengetreue Quinttransposition der ersten; das stellt die Weise in die unmittelbare Nachbarschaft der tscheremissischen Melodik. Die Strophenform dagegen deutet mit ihren sechs Zeilen und ihrer Heterometrie klar auf westliche, namentlich böhmisch-mährische Vorbilder. Der in der ungarischen Verstechnik zuerst im 16. Jahrhundert nachweisbare Strophentypus 5.5.6. 5.5.6. ist von Szabolcsi (a. a. O., S. 209) als ein Absenker hussitischer Liedformen nachgewiesen worden[2]. Von der ungarischen Lyrik und Epik des 16. Jahrhunderts mag er dann im Laufe der Jahrhunderte unschwer seinen Weg in die ungarische Volksmelodik weitergefunden haben, ebenso wie die analoge Hauptform der altungarischen Lyrik, die sogenannte *Balassa*-Strophe mit ihrer Silbenstruktur ||: 6.6.7. :|| noch heute im Volksgesang weiterlebt und beispielshalber auf Platte 60Ac beobachtet werden kann: Ortschaft: Nemespátró, Text *Megérett a kökény* (Die Schlehe ist schon reif geworden).



Der fremdartige Charakter der Strophenform und des Rhythmus wird jedem Kenner ungarischer Volksmelodik besonders bei der Formel ♩ ♫ | ♩ ♫ in der zweiten Melodiehälfte offenbar, obwohl die melodische Linie an sich teilweise quintierend gebaut ist (vgl. die Schlußphrasen beider Melodiehälften). In diesen Fällen hat sich also das urtümliche Melodiebauprinzip der Quinttransposition
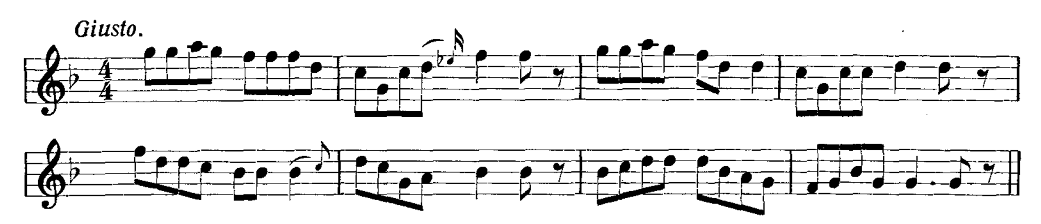
---

flöte, Geige und dem Dudelsack sind von Kodály, a. a. O., S. 64, 66, 67, mitgeteilt worden. Die Gesangfassung daselbst S. 16 und bei Bartók, Nr. 243.

[1] Um die Strophenform klarer hervortreten zu lassen, haben wir in der zweiten bzw. fünften Zeile den einfacheren Rhythmus der besseren Variante Bartók 243 in die Melodie eingetragen und die auf der Platte hörbare Modifikation desselben darunter angegeben.

[2] Auch das Liedgut der böhmisch-mährischen Brüder hat im geistlichen Volksgesang Ungarns zum Teil Eingang gefunden.

einer vom Westen übernommenen, im Laufe der letzten vier Jahrhunderte stufenweise zum Volksgesang abgesunkenen, ursprünglich literarischen Strophenform bemächtigt.

Zum Schlusse sei noch ein Beispiel (60Bc) des sogenannten Schweinehirtentanzes (*Kanásztánc*) mitgeteilt, dessen Rhythmus wir schon vom weiter oben mitgeteilten Beispiel 5Ba her kennen. Während es sich dort aber um ein Strophengebilde 7.6. 7.6. (oder 8.6. 8.6.) handelte, ist der Umfang dieser Melodie der doppelte: 8.6. 8.6. 8.6. 8.6., oder einfacher bezeichnet 4 × 14 (8 + 6). Gemeinde Báta (I. Gebiet), Text: *Túr a disznó a verembe* (Es wühlt das Schwein im Graben).



Wie wir sehen, kann die Rhythmusform ohne weiteres durch die gleichwertige Fassung und umgekehrt ersetzt werden, während die jeweils zweite Hälfte der Melodiezeile in ihrem -Rhythmus stets unverändert bleibt. Diese Rhythmusart ist besonders in der neueren Klasse der ungarischen Melodien zahlreich vertreten[1]. Da sie weiterhin auch im nördlichen Slawentum (Polen, Ukrainer, Ruthenen) ganz besonders häufig vertreten ist, ist der Gedanke an eine Übernahme vom slawischen Norden her sehr naheliegend. Allerdings muß diese schon in sehr früher Zeit erfolgt sein, da die entsprechende Versform in der ungarischen Literatur bereits seit dem 15. Jahrhundert (in den musikalischen Denkmälern seit dem 17. Jahrhundert) belegt ist und weiterhin mehrere unter dem Namen Ungaresca (allerdings zuweilen auch unter Polonica) überlieferte Tänze des 16.—17. Jahrhunderts diesen Rhythmus aufweisen[2]. — Auf ein besonders frühes Heimischwerden im Ungarischen deutet weiterhin auch der Umstand, daß das spezifisch altungarische und zugleich tscheremissische Prinzip der Quinttransposition sich eines beträchtlichen Teils dieser Melodien bemächtigt hat. In unserem Beispiel ist die Quintenentsprechung nur mehr in den Zeilenkadenzen zu bemerken (dem *f''–d''* der ersten Melodiehälfte entspricht in der zweiten *b'–g'*), während die nahestehende Variante Kodály S. 19 ganz offenbar quintierend gebaut ist. Dieses Quintieren ist nun in den nordslawischen, namentlich in den am zahlreichsten vertretenen ruthenischen Melodien nicht aufzufinden, um so weniger, als die ruthenischen Belege dieses Typs sozusagen ohne Ausnahme nur die kleinere Form (mit 8.6.8.6. oder 7.6.7.6. Silben) gebrauchen, dem größeren ungarischen Typus gegenüber also als Halbmelodien erscheinen[3].
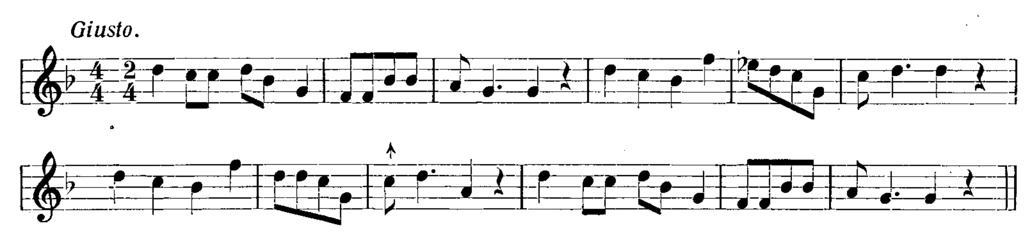
---

[1] Auf den Platten 9Aa, 9Ac, 38Ba, 42Aa. — Varianten der oben mitgeteilten Melodie u. a. Sz. N. 53, 71, 97, 98, 115. — Bartók Nr. 302. — Kodály, S. 19.

[2] Vgl. Szabolcsi, S. 214—215.

[3] In Umfang, Rhythmus und Melodie entsprechen sie zumeist etwa der zweiten Melodiehälfte des mitgeteilten ungarischen Beispiels.

Die Neigung der neueren ungarischen Volksmusik, große (d. h. silbenreiche) und architektonisch gebaute Strophen zu schaffen, hat hier also auf der Grundlage dieses altslawischen Rhythmustypus Gebilde geschaffen, die an Umfang und Architektonik weit über das Vorbild hinausgehen und durch die Übernahme des im Slawischen durchaus ungebräuchlichen Quintenprinzips sich organisch in das ungarische Material einfügen[1].

Um nun die Artung dieses neuen ungarischen Volksmusikstils wenigstens an einem Beispiel vorzuführen, wollen wir zum Schluß noch eine charakteristische Weise des neuen Stils aus der Gemeinde Karád (I. Gebiet) mitteilen (30 Bd). Text *Csillagos magos ég* (Hoher gestirnter Himmel), Strophenform: 13.11.11.13. Silben.



Die kennzeichnenden Merkmale des neuen Stils an dieser Melodie sind: 1. der tanz- oder marschmäßig durchgeführte straffe Giustorhythmus; 2. die heterometrische Strophenform (verschiedene Silbenzahl der Zeilen)[2]; 3. das Zurückgreifen auf die Anfangszeile am Schlusse, woraus sich eine Art reprisenhaften Melodiebaus ergibt (A–B–B_v–A); 4. die Disposition der Zeilenkadenzen: 1–5–2, wobei 5 deutlich eine dominantische Kadenz, 2 aber einen in tonalem Sinne gedachten Halbschluß bedeutet; in einer Melodie alten Stils würden wir am Ende entweder der zweiten oder der dritten Melodiezeile (oder etwa an beiden Stellen) unbedingt eine Kadenz auf Stufe b3 erwarten.

Hiermit haben wir den Kreis unserer Betrachtungen geschlossen. Wir haben eine Reihe bezeichnender melodischer und rhythmischer Typen der ungarischen Volksmusik an uns vorüberziehen lassen und danach getrachtet, die historischen und stilistischen Beziehungen dieses nunmehr auf Schallplatten bequem zugänglichen Melodienmaterials in ihren weitreichenden Verzweigungen aufzuzeigen und herauszuarbeiten.

---

[1] Nur anmerkungsweise wollen wir darauf hinweisen, daß dieser Typus mit seiner tanzmäßigen Rhythmik auch an der Ausbildung der *Verbunkos*-Weisen, der repräsentativen ungarischen Tanzliteratur des 18.—19. Jahrhunderts und hierdurch mittelbar auch an der des neuen ungarischen Melodiestils beteiligt war.

[2] Auch die Binnenrhythmik der Zeilen ist dementsprechend verschieden, während im alten Stil die einmal angegebene rhythmische Gliederung zumeist durch alle Zeilen festgehalten wird.

Die Musikerfamilie Puccini (1712—1924)

Von Karl Gustav Fellerer, Köln

Wie die Familie Bach mehr als ein Jahrhundert im Dienste der Musik gestanden war, so waren auch die Ahnen des Schöpfers der *Bohème, Tosca, Butterfly, Turandot* über ein Jahrhundert mit der Musik verbunden[1]. Ihr Wirkungsort seit dem 18. Jahrhundert war Lucca, und ihre Geschichte ist gleich einem großen Abschnitt der Musikgeschichte dieser Stadt.

Der erste bedeutende Sproß der Familie[2] Giacomo Puccini (1712—1781), Schüler von Caretti und Freund P. Martinis, seit 28. November 1739 Organist der Kathedrale und seit 11. Februar 1740 Kapellmeister der Republik, war ein ausgezeichneter Komponist. Er entfaltete eine reiche kompositorische Tätigkeit, zu der das Musikleben Luccas[3] viele Anregung bot. Die Festlichkeiten der Ratswahl (*Festa de Comizi* oder *Tasche*) erforderten zahlreiche geistliche und weltliche Kompositionen, die bei der mehrtägigen Feier vorgetragen und vom Rat jeweils einem Komponisten in Auftrag gegeben wurden[4]. Diese Feier, die seit dem 17. Jahrhundert musikalisch immer mehr ausgestattet wurde, läßt sich bis 1430 zurückverfolgen. Als Komponisten wurden vor allem einheimische Meister herangezogen. Daher fehlt im 18. Jahrhundert bei diesen Festkompositionen kaum der Name Puccini, nachdem auf Giacomo Puccini[5] sein Sohn Antonio und dessen Sohn Domenico als Leiter des Luccheser Musiklebens gefolgt waren. Unter den kirchlichen Festen wurde vor allem das Heilige-Kreuz-Fest[6] am 13./14. September und das Cäcilienfest[7] am 22. November feierlich begangen. Es wurden dazu nicht nur

---

[1] Ferruccio del Chiaro, Una dinastia di musicisti: J Puccini 1712—1924 in: Annuario del R. Liceo Ginnasio „G. Carducci" di Viareggio per gli anni 1932—1935. Pisa 1935.

[2] Die Familie kam aus Gello bei Pescaglia. — Schon im 17. Jahrhundert wird ein Orgelbauer Carlo Puccini, der um 1670 Schüler von Cacioli in Lucca war, genannt.

[3] Luigi Nerici, Storia della musica in Lucca (Memorie e Documenti per servire alla storia di Lucca Tom. XII) Lucca 1880. Von Giacomo und Antonio Puccini haben sich handschriftlich drei Bände „Erinnerungen" über das Luccheser Musikleben erhalten.

[4] Almachilde Pellegrini, Spettacoli lucchesi nei Secoli XVII—XIX, Lucca XXX, 1914. — Alfredo Bonaccorsi, Spettacoli musicali lucchesi le Tasche in: Bollettino Storico Lucchese 1935, S. 3ff. — U. Rolandi, Spettacoli musicali per la Funzione delle Tasche in Lucca, in: Bollettino bibliografico musicale 1932.

[5] Giacomo Puccini schrieb Kompositionen für das Fest der Ratswahl 1738, 1741, 1745, 1747, 1750, 1753, 1756, 1758, 1760, 1763, 1765, 1767, 1770, 1773.

[6] Bei diesem Feste fanden drei Gottesdienste statt: Erste Vesper und Mottettone, Missa solemnis, zweite Vesper, die auf verschiedene Komponisten verteilt wurden. L. Nerici, a. a. O., S. 381ff.

[7] Beim Fest der Cäcilien-Bruderschaft wurden eine große Messe und eine Vesper, die verschiedenen Komponisten übertragen wurden, aufgeführt. Es wurde von der Cäcilien-Bruderschaft, deren Statuten 1699 neu aufgelegt wurden, durchgeführt. Dieses Fest wurde von 1699 bis 1871 regelmäßig gefeiert (L. Nerici, a. a. O., S. 347ff.). Giacomo Puccini schrieb Werke dafür 1735, 1736, 1737, 1738, 1740, 1741, 1742, 1744, 1746, 1748, 1749, 1750, 1751, 1752, 1754, 1756, 1757, 1760, 1762, 1765, 1766, 1768, 1769, 1770, 1771, 1774, 1775, 1777, 1778, 1779, 1780.

zahlreiche Musiker aus nah und fern herangezogen, sondern auch die Festkompositionen jeweils neu in Auftrag gegeben. 1817 waren bei der Festmusik des Heiligen-Kreuz-Festes 20 Soprane, 20 Alte, 28 Tenöre, 26 Bässe, 31 Violinen, 3 Violen, 2 Violoncelli, 6 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 4 Klarinetten, 1 Fagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 1 Tuba, 2 Organisten beteiligt. Eine genaue Übersicht über die Mitwirkenden bei diesem Fest geben die Diarien seit 1711, die die Musiker namentlich aufführen[1]. Dazu kamen für die Luccheser Kapellmeister die gewöhnlichen Verpflichtungen, Kirchenmusik, allerlei Gelegenheitswerke und Opern zu schreiben. So erklärt sich die große Zahl von Kompositionen von Giacomo Puccini und seinen Nachkommen, die sich zum großen Teil im Istituto Pacini in Lucca erhalten haben. Von Giacomo allein sind es mehr als 25 Messen und Meßsätze, 35 Motetten, 10 Tedeum und 75 Psalmen. Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Kirchenkomponisten befleißigt er sich eines strengen Satzes, nicht nur in den Werken, die in Nachahmung der altklassischen Polyphonie, im stile antico[2], geschrieben sind, sondern auch bei denen die im stile moderno alle Mittel der zeitgenössischen Kunst heranziehen. Auffallend ist die häufige Verwendung des gregorianischen Chorals als thematisches Material, auch in Verbindung mit freien Sätzen. In seiner vierstimmigen Hymne mit Orchester zu Ehren der hl. Katharina von Siena 1744 verwendet er den Dominikaner-Choral. Sein vierstimmiges Tedeum mit Orchester vom Jahre 1757 bringt die Verse abwechselnd in Choral- und choralgebundenem A-cappella-Satz. Auch sein konzertantes Tedeum für zwei Oberstimmen und Orgel 1761 übernimmt die Choralmelodie. Reiche Choralverwendung findet sich auch in seinem achtstimmigen konzertierenden Requiem mit Orchester, das er in trefflichem Kontrapunkt um das Jahr 1740 geschrieben hat.

Kontrapunktische Bewegtheit und melodische Geschmeidigkeit[3] zeichnet alle seine Werke aus, gleichgültig, ob er sie für zwei oder drei Solostimmen oder für achtstimmigen Chor mit Orchester geschrieben hat. Homophones Deklamieren im Chor mit gleichzeitiger Umspielung des Orchesters, wie in seinem vierstimmigen Domine von 1731, ist selten. Singstimmen und Instrumente sind meist in geschlossenem kontrapunktischem Satz zusammengeführt, wie das besonders seine Solomotetten in reichem Maße zeigen. Nach Art der Kantate werden hier Rezitativ und Arie, wie in der Motette *Sol et luna* für Baßsolo und Geigen 1737 im Wechsel gebracht. Die Deklamation des Wortes ist stets besonders betont; Möglichkeit zur Tonmalerei läßt er sich selten entgehen.

Zahlreich sind die Messekompositionen, zum Teil für Oberstimmen geschrieben, zum Teil für vier- und achtstimmigen Chor. Eine besondere Gruppe in seinem kirchenmusikalischen Schaffen stellen die Karwochenlektionen dar, die er in Verbindung von ariosem und rezitativischem Stil für eine Solostimme mit Orchesterbegleitung geschrieben hat. Die Ausdruckszeichnung des Wortes, verbunden mit fließender Melodik und ausdrucksbestimmter Thematik, bestimmt den Satz.

---

[1] Sie sind im Istituto Pacini in Lucca erhalten.

[2] K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. 1929.

[3] Mit Recht weist L. Nerici bei seiner kurzen Würdigung des Werkes G. Puccinis, a. a. O., S. 164 f, auf Pergolesi.

In allen seinen kirchenmusikalischen Werken wirken Singstimmen und Instrumente zu ausdrucksvollem, aber auch abwechslungsreichem Satz zusammen. So wenn er in der Vittoria Compani 1768 gewidmeten Solomotette eine obligate Orgelstimme ausschreibt oder der Messe von 1735 für vier konzertierende Stimmen und Orchester eine Sinfonia voraussteIlt. In seinen späteren Kompositionen tritt das Orchester mehr zurück, daher auch die Bevorzugung des stile antico (coro pieno). Selbst in den großen orchesterbegleiteten Messen, Tedeum und Psalmen[1] für das Heilige-Kreuz- und Cäcilienfest treten gregorianischer Choral und Sätze im stile antico stärker hervor.

Reiches Schaffen entfaltete Giacomo Puccini auch auf dem Gebiete der Kammerkantate und Oper. Die meisten dieser Werke wurden für das Fest der Ratswahl geschrieben, das an drei Tagen je eine Oper, und zwar von verschiedenen Komponisten brachte. Puccinis Opern zeichnen sich alle durch außerordentlich bewegte Melodieführung und dramatischen Ausdruck aus. Die Koloratur steht stets im Zusammenhang mit dem Wortausdruck, den das Orchester im besondern untermalt. Diese Einstellung zeigt sich besonders im Accompagnato-Rezitativ, das sich bisweilen zu einem Ausdruck erhebt, der in der damaligen Zeit selten erscheint. Auch die Arien halten sich frei von reiner Klangspielerei. Im besonderen aber ist es der kontrapunktisch geführte Orchestersatz, der diesen Opern eigenen Reiz verleiht. 1732 schrieb er seine *Dido von Syracus*, die 1750 in neuer Bearbeitung wieder herauskam. 1735 wurde *Giunio Bruto* aufgeführt, 1738 *Marco Genuzio*, 1741 *Solon*, 1744 *Taramenes*, 1753 *Il Curzio Cavaliere Romano*, 1758 *Tarquinio*, 1760 *Roma liberata della Signoria de'Re*[2], 1763 *Arminio*[3], 1765 *La confederazione de'Sabini con Roma*, 1770 *Narsete*, 1773 *Marzio Coriolano*, 1775 *Roma liberata dalla Congiura di Catilina*[4], 1777 *Manlio Capitolino*[5]. 1754 führte er das Oratorium *Das Martyrium des hl. Valentin* für fünf Stimmen und Orchester auf. Diese Opern hatten stets großen Erfolg dank ihrer bewegten und klangvollen Gestaltung, die im Sinne Cavallis und der venezianischen Komponisten dem dramatischen Ausdruck diente.

Mit Recht war G. Puccini in Lucca und weit über die Grenzen der Stadt und Republik bekannt[6]. Auch als Lehrer hatte er großen Erfolg. Viele der Musiker Luccas gingen durch seine Schule. Unter seinen Schülern wurde Pietro Guglielmi

---

[1] A. Bonaccorsi hat G. Puccinis achtstimmiges Domine und Dixit für das Heilige-Kreuz-Fest 1740 eingehend besprochen (Le musiche sacre dei Puccini a. a. O., S 37ff.) und besonders seine Behandlung des Orchesters nach Art des Concerto grosso und des Händel-Orchesters betont. Vgl. Bonaccorsi, Contributo alla storia del Concerto grosso in: Rivista musicale Italiana 1932, S. 491.

[2] G. Puccini hatte die Oper für den zweiten Tag geschrieben, die des ersten Tages schrieb Zamparelli Dionigi, die des dritten A. P. Soffi (A. Bonaccorsi, Spettacoli musicali Lucchesi, le Tasche a. a. O., S. 11ff.).

[3] A. Bonaccorsi, Spettacoli ... a. a. O., S. 16ff.

[4] A. Bonaccorsi, Spettacoli ... a. a. O., S. 20ff.

[5] G. Puccini schrieb die Oper für den zweiten Tag, sein Sohn Antonio für den ersten Tag und A. P. Soffi für den dritten Tag.

[6] Mit P. Martini stand er im Briefwechsel und war Mitglied der Accademia Filarmonica in Bologna.

als Opernkomponist berühmt. Am nachhaltigsten aber wirkte er auf seinen Sohn Antonio Benedetto, der, nach dem Tode Giacomo Puccinis 1781[1] das Erbe des Vaters als Kapellmeister der Republik übernahm, nachdem er schon am 21. April 1772 vom Rat als sein Nachfolger bestimmt wurde und sich mit dem Vater in desssen Aufgaben teilte.

*

Antonio Benedetto Maria Puccini[2] wurde am 31. Juli 1747 geboren und erhielt den ersten Unterricht bei seinem Vater und Frediano Matteo Lucchesi in Lucca, bis er 1768 vom Rat ein Darlehen von 200 Scudi zum Studium in Bologna bei Giuseppe Caretti erhielt. Er heiratete Caterina Tesei (geb. 1747) aus Bologna, die wie ihre Brüder Valerio und Angelo eine treffliche Musikerin war und als Orgel- und Klavierspielerin wie als Komponistin sich einen Namen gemacht hat. Als Leiter der Cappella Palatina[3] und Organist an der Kathedrale hat Antonio Puccini eine reiche Tätigkeit entfaltet. Zunächst noch ganz im Banne der Kunst seines Vaters, machte er sich bald neue stilistische Bestrebungen seiner Zeit zu eigen zugunsten der Weichheit und Belebtheit des Satzes, meist in kleinen in sich geschlossenen Abschnitten. Immer aber zeigt sich in seinem Schaffen wieder die Erziehung zum strengen Satz, die er bei seinem Vater genossen hat. Besonders in der Kirchenmusik tritt strenge kontrapunktische Arbeit und Verarbeitung von Choralthemen hervor. Wie der Vater lieferte auch er zahlreiche Kompositionen für die großen Feste in Lucca und für den gewöhnlichen Bedarf verschiedener Kirchen. Große achtstimmige Werke mit Orchester[4] stehen neben solistischen. Sein Schaffen reicht bereits ins 19. Jahrhundert. Er hat die politischen Umwälzungen in Lucca miterlebt, die auch für das Musikleben von einschneidender Bedeutung waren: 1805 folgte der Cappella Palatina die Cappella municipale. Am 3. Februar 1832 starb Antonio. Drei Jahre vorher, mit zweiundachtzig Jahren hatte er seine letzte Komposition geschrieben, einen streng kontrapunktisch gearbeiteten Josefshymnus für vier konzertierende Stimmen und Orgelbegleitung.

Im Sinne seines Vaters gewann der alte strenge Stil in seinem Schaffen immer größere Bedeutung. Auch die Verwendung von Choralthemen zeichnet seine Kirchenmusik aus. So hat er 1774 ein vierstimmiges Magnificat mit Orchester über den Cantus firmus des 5. Kirchentons geschrieben. Ebenso beginnt ein vierstimmiges Requiem mit dem Choralthema. Ein groß angelegtes Werk ist sein Requiem, das in Lucca beim Trauergottesdienst für Kaiser Joseph II. von Öster-

---

[1] A. Bonaccorsi gibt als Todestag den 3. Februar an (Le musiche sacre dei Puccini a. a. O., S. 7), L. Nerici den 16. Mai (a a O.).

[2] L. Nerici, a. a. O., S. 165f.

[3] Sie zählte bedeutende Musiker in ihren Reihen, darunter Leopoldo Boccherini 1747—1766 und seinen Sohn Luigi 1764—1779. A. Puccini war der letzte Leiter dieser Hofkapelle, die am 31. Juli 1805 durch Felix Bacciocchi aufgelöst wurde.

[4] Bonaccorsi (Le musiche sacre a. a. O., S 15ff.) bespricht seine große Messe (Kyrie und Gloria) 1783 und das Gloria 1793 und hebt mit Recht die kontrastreiche und bewegte Arbeit hervor.

reich aufgeführt wurde. Wie er strenge kontrapunktische Arbeit mit leichtbewegter Melodieführung verbindet, darin zeigt sich in Chor wie in Solosätzen trotz Beibehaltung alter Formen der neue Stil. Diese auf Auswertung der Koloratur gerichtete Einstellung wird im Gegensatz zu den solistischen Karwochenkompositionen seines Vaters besonders in seinen solistischen Lamentationen deutlich. Viele seiner kirchlichen Werke sind für kleine Besetzung geschrieben, mit Vorliebe für zwei oder drei Männerstimmen mit Orgel- oder Orchesterbegleitung. Die kontrapunktische Belebtheit dieser Sätze führt sie aber zu klangvollem Ausdruck, wie in seinem *Stabat juxta crucem* für zwei Männerstimmen (1810). Im allgemeinen zeichnen sich seine Kirchenwerke durch Gedrängtheit des Satzes aus. Große Koloraturen wie in der *D*-dur-Messe 1770 sind in seiner Kirchenmusik selten. Um so mehr entfaltet sich die Koloratur in seinen weltlichen Kantaten und Opern. So finden sich in den Arien der Solokantate für Sopran und Orchester *Il Genio* 1789 und seiner ersten Oper *Armino* 1763 sehr weit ausgesponnene Koloraturen. Die Handlung wird nicht nur im Secco-Rezitativ abgewickelt, sondern besonders im Accompagnato-Rezitativ musikalisch vertieft. In gleicher Weise sind seine zahlreichen Opern, die er für die „Tasche" geschrieben hat, gearbeitet. Sie weisen den gleichen dramatischen Ernst wie die seines Vaters auf, zeichnen sich aber durch freiere melodische Entwicklung aus, wie sie im Sinne der Zeit lag. 1770 schrieb er *Il Narsete*, 1773 *Il Marzio Coriolano*, 1777 *Marco Manlio Capitolino*[1], 1779 *Cesare in Brettagna*, 1781 *Il Castruccio*, 1783 *Leonida, Re di Sparta*, 1789 *Bruto*, 1791 *M. Curzio*. Er schrieb ferner u. a. die Festopern für 1785 und 1795 und machte mit der Oper *Lucca liberata* 1787 nach dem Text von Alessandro Ottolini seiner Heimatstadt ein besonderes Geschenk. Reich ist in diesen Opern der Chor verwendet, besonders im *Castruccio* spielt er eine große Rolle. Durchweg unterscheidet er sich von seinem Vater durch Betonung des Konstrasts in Thematik und Klang.

Die reiche kompositorische Tätigkeit Antonio Puccinis wie sein Wirken in Lucca machten ihn berühmt. Carlo Gervasoni hat ihn in seiner „Nuova teoria di musica" 1812[2] als bedeutenden Meister erwähnt. Wie sein Vater war auch er Mitglied der Accademia Filarmonica in Bologna.

*

Sein Sohn Domenico[3] führte die Tradition der Familie weiter. Er war 1771 geboren und Schüler seines Vaters, P. Stanislao Matteis in Bologna und Paisiellos in Neapel. 1796 wurde er Nachfolger seines Vaters als Organist der Kathedrale und Kapellmeister, 1805 Leiter der von der neuen Herrscherin Luccas Elisa Bacciocchis[4] begründeten Cappella di Camera. 1809 war dieses Institut aber be-

[1] Bonaccorsi bespricht diese Oper (Spettacoli musicali Lucchesi a. a. O., S. 22ff.).

[2] S. 241.

[3] L. Nerici, a. a. O., S. 166.

[4] Zum Festgottesdienst in S. Martino in Lucca aus Anlaß ihres Einzuges in die Stadt wurde Antonio Puccinis kurze Messe 1788, die in klangvollem Satz kontrapunktisch gut gestaltet ist, aufgeführt. Über Elisa Baciocchis Beziehungen zu Paisiello vgl. F. Barberio, La principessa Elisa Bacciocchi Bonaparte e Paisiello in: Riv. mus. it. XL, 1936, S. 254ff.

reits wieder aufgelöst. Am 2. Februar 1811 wurde er dann zum Leiter der Cappella municipale als Nachfolger D. Quilicis ernannt. Eine neue Kapelle wurde nach dem Ende der napoleonischen Herrschaft (1814) durch die neue Herrscherin Marie-Luise von Bourbon gegründet und unter Leitung von Franz Schoberlechner gestellt. Unvorhergesehen wurde Domenicos reicher Tätigkeit durch seinen plötzlichen Tod am 25. Mai 1815 ein Ende gesetzt. Er war nur vierundvierzig Jahre alt geworden und hinterließ ein Witwe, Angela Cerù, mit vier Kindern. Sein letztes Werk war ein großes Tedeum, das er unvollendet hinterlassen hat. Sein Vater Antonio wagte es nicht, wie er in einer Bemerkung auf der Partitur schreibt, das Werk zu vollenden, da er dem Stil seines Sohnes zu fern stand. Er übergab es zur Vollendung dem Schüler Domenicos, Felice Ravani.

In dieser Bemerkung zeigt sich bereits, daß Domenico als Komponist neue Bahnen verfolgt hat. In der Schule Paisiellos hat er die Neuerungen der Neapolitaner kennen gelernt und in zahlreichen Solowerken, vor allem zahlreichen Solopsalmen mit Orchester oder auch mit obligater Orgel, hat er den neapolitanischen bel canto zur Entfaltung gebracht. Die Tradition des strengen kontrapunktischen Satzes fehlt aber auch in seinem kirchenmusikalischen Schaffen nicht. Er pflegte den stile antico in trefflicher Kontrapunktik weiter, und auch in seinen Chorsätzen im stile moderno blieben Imitation und fugierte Arbeit herrschend. In besonderem Maße verstand er sich auf Klangwirkung. So ist sein großes Tedeum für acht Stimmen von einem Symphonieorchester und einem Blasorchester (musica militare) begleitet. Das Werk dauert, wie er selbst auf der Partitur vermerkt, dreiundvierzig Minuten und wurde in S. Martino in Lucca am 8. Juni 1800 zur Siegesfeier aufgeführt. Bezeichnend für die dramatische Haltung dieses Werkes ist sein Ausklang in vier mächtigen Schägen *non*, als Wiederholung von *non confundantur in aeternum*. Große satztechnische Fertigkeit zeigt ferner seine sechzehnstimmige Motette *Domini est terra* mit Begleitung von zwei Orchestern. Dieses Werk ist ebenso wie ein *Laudate pueri* und *Ecce sacerdos* Papst Pius VII. gewidmet. In seiner Kirchenmusik zieht er auch gern den gregorianischen Choral heran und verwendet ihn thematisch oder läßt seine mehrstimmigen Sätze mit dem Choral alternieren. So bringt ein vierstimmiges Tedeum mit Orchester 1800 die einzelnen Verse abwechselnd mit „Volkschoral" (a populo in Gregoriano cantu alternandum). Neben der Basso-continuo-Stimme ist eine zweite obligate Orgelstimme in diesem Werke ausgeschrieben. Die zahlreichen Messen, Motetten, Psalmen[1] u. a., die er seit 1795 geschrieben hat, zeigen in ihrer lebendigen Gestaltung einen großen Fortschritt gegen das steife vierstimmige *Jubilate*, das er unter Anleitung von P. Mattei als Schülerarbeit geschrieben hat.

Domenico Puccini hat auch der Instrumentalmusik besondere Aufmerksamkeit geschenkt. So schrieb er Sinfonien, darunter eine 1814, die vor dem Introitus des Heiligen-Kreuz-Festes gespielt wurde. Neuartig sind auch seine Sonaten für Kla-

---

[1] Es war ein schlechter Griff, daß Bonaccorsi das 1799 für das Cäcilienfest komponierte Gloria und Sicut erat zur Besprechung herangezogen hat (Le musiche sacre a. a. O., S. 43). Sie zählen zu den schwachen Werken Domenico Puccinis und geben kein richtiges Bild von seinem leichtflüssigen Schaffen.

vier und sein Cembalokonzert mit Orchester. Eine Sinfonie mit obligaten Instrumenten, die noch vor seiner Studienzeit in Bologna entstanden ist, schließt sich dagegen der alten Concerto-grosso-Manier an, die im Schaffen Giacomo Puccinis bestimmend war. Eine Gelegenheitskomposition ist sein „Gruß an Kaiser Napoleon I." für einstimmigen Gesang mit Klavierbegleitung zu vier Händen und sein Notturno „Viva l'Imperatore" für zwei Tenöre und Gitarre. Die Gitarre hat er häufig als Begleitinstrument herangezogen, so in mehreren Arietten. Die Ariette und kleine weltliche Kantaten mit Klavier- oder Orchesterbegleitung waren beliebte Formen, die er wohl vor allem für die Kammermusik des Hofes geschaffen hat. Die Solokantaten mit Orchester *La Fama, L'orto, Olindo, O Dio, Per pietà bell Idol, Allorchè il mio caro* (Duetto buffo), *Vada pure o mio diletto* (Duetto buffo) geben Rezitativ und Arie freie musikalische Entwicklung. Auch einige Opern hat Domenico Puccini geschrieben, so 1793 *Spartaco*, 1797 *Il Castruccio, Quinto Fabio, Le Freccie d'amore, La moglie capricciosa, Ciarlatano* u. a.. Die Leichtigkeit des Stiles Mozarts beherrscht alle seine Werke.

Als Domenico Puccini am 25. Mai 1815 im Alter von vierundvierzig Jahren plötzlich starb, hinterließ er unter den drei Kindern den noch nicht dreijährigen Michele[1], der die Tradition der Familie als Musiker weiterführte. Er war am 27. November 1813 geboren und erhielt die erste musikalische Ausbildung von seinem Großvater Antonio in Verbindung mit D. Fannucchi (gest. 1862), der den Klavierunterricht übernahm, und E. Galli und M. Santucci, die ihn in Harmonielehre und Kontrapunkt schulten. Seine Studien setzte er 1834 in Bologna unter G. Piloti fort, später (1839) in Neapel als Schüler von Mercadante und Donizetti. 1843 wurde er in Lucca zum Inspektor der Musikschule ernannt, 1852 gemeinsam mit Giuseppe Rustici zum Direktor, 1862 zum „Direttore generale" der Musikschule und der „Cappella municipale". In Lucca heiratete er Albina Magi, die Schwester des berühmt gewordenen Komponisten Fortunato Magi[2], der sein Schüler war. Auch A. Mazzolani, Vianesi, Carlo Angelino und Carlo Marsili, dessen Sohn Alberto die Tochter Michele Puccinis, Nitteti, heiratete, waren seine Schüler.

Michele Puccini schrieb viel Kirchenmusik meist im sinfonischen Stil. Neben den Kompositionen für Soli, vierstimmigen Chor und Orchester[3] stehen zahlreiche doppelchörige Werke, die alle außerordentliche kontrapunktische Fertigkeit zeigen. Der bewegte Orchestersatz und die durchgehend fugierte Arbeit führen die Tradition seiner Ahnen und die strenge kirchenmusikalische Tradition Luccas fort. Die Wendung zu kontrapunktischem Satz ist bei ihm stärker als bei seinem Vater Domenico. Seine napolitanische Schule aber zeigt sich in den leicht bewegten Solosätzen. Seine große Messe in *Es*-dur für achtstimmigen Chor und Orchester, die Psalmen *Judi-*

---

[1] L. Nerici, a. a. O., S. 167.

[2] 1839—1882. A. Bonaccorsi, Un po' di Romanticismo in Orchestra (Fortunato Magi) in Bollettino storico Lucchese 1936, Nr. 2.

[3] A. Bonaccorsi (Le musiche sacre ... a. a. O., S. 44ff.) bespricht seinen vierstimmigen Hymnus mit Orchester *Te Joseph celebrant* 1843. Ein sehr wirkungsvolles Werk ist seine Messe in *G* 1851, die in reichem Kontrapunkt gestaltet ist. Giacomo Puccini hat die Partitur dieses Werkes in seinem Heim in Viareggio verwahrt.

cabit, *Dixit D*-dur 1837, *Dixit E*-dur 1841 u. a. sind trotz ihrer Achtstimmigkeit Meisterwerke kontrapunktischer Kunst, die nicht zwei homophone vierstimmige Chöre nur klanglich nebeneinanderstellen, sondern zu kontrapunktischer Durcharbeit der acht Stimmen kommen. So schaffen in dem *Dixit D*-dur 1837 bei *Amen* die beiden Chöre einen fugierten Satz mit zwei Themen; in dem achtstimmigen *Domine D*-dur mit großem Orchester 1841, das auch eine konzertierende Bläsergruppe (Flöte, Trompete, Horn, Klarinette) heranzieht, wird beim *Amen* sogar eine regelrechte achtstimmige Fuge gestaltet. Konzertierende Instrumente sind mehrmals in seiner Kirchenmusik beigezogen. So verwendet er in seinem *Juravit Dominus* für zwei Solotenöre, Chor und Orchester in *c*-moll 1845 eine konzertierende Trompete. War sein Vater Domenico vor allem auf den spielerischen, leichten Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts eingestellt, der ihn auch in Gegensatz zu seinem Vater Antonio brachte, so hat Michele den strengen kontrapunktischen Satz wieder besonders gepflegt und damit an die Tradition Giacomos und Antonios angeknüpft. Für den Unterricht seiner Schüler hatte er neben einem Harmonielehrbuch auch ein Kontrapunktlehrbuch geschrieben, die aber Manuskript geblieben sind[1]. In allen seinen Werken, auch in den solistischen, wie in seinem Terzett *Laudamus te* für Sopran, Tenor, Baß und Orchester, dem Josefshymnus für drei Männerstimmen 1843, dem Duett *Gratias agimus* für Tenor und Baß mit Orchester 1850, in seiner Motette für Baß und Orchester 1844, seinem Versett *Gratias agimus As*-dur für Baßsolo, konzertierende Klarinette, Trompete, Posaune mit großem Orchester 1861 u. a. zeigt sich seine treffliche kontrapunktische Arbeit. Ein Meisterwerk ist sein *Ecce Sacerdos* für zweiunddreißig Stimmen, das er 1857 beim Besuch Papst Pius' IX. in Lucca als Kanon für acht Chöre geschrieben hat[2]. In seiner strengen kontrapunktischen Arbeit nimmt Michele Puccini eine Sonderstellung unter den italienischen Kirchenmusikern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein. Nicht mit Unrecht charakterisiert daher L. Nerici sein Schaffen als im „stile tedesco" geschrieben. Michele Puccini hat sich viel mit den Werken der altklassischen Polyphonie des 16. Jahrhunderts, wie mit den alten musiktheoretischen Schriften, angefangen mit denen des 16. Jahrhunderts, die sich in seiner von den Vätern ererbten Bibliothek befanden[3], beschäftigt. In der Orgelimprovisation beschritt er neue Wege, indem er im fugierten Stil spielte, was in Lucca damals ganz ungewohnt war und daher besonders besprochen wurde[4].

Auch instrumentale Werke entstammen seiner Feder. So schrieb er 1853 ein Concertone für konzertierende Flöte, Klarinette, Trompete, Horn, Posaune mit begleitendem großem Orchester, das ebenso kontrapunktisch bewegten Satz wie

---

[1] L. Nerici, a. a. O., S. 108.

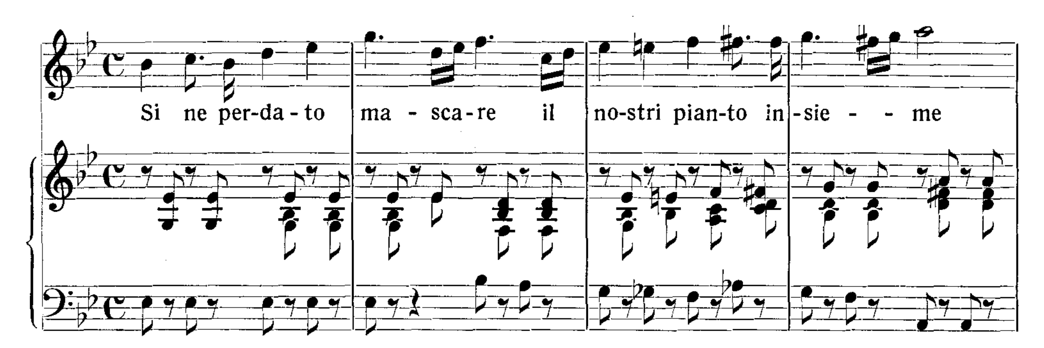
[2] A. Bonaccorsi, Una visita di Pio IX a Lucca e un Canone di Michele Puccini in: Bollettino storico Lucchese 1935 nr. 3.

[3] 1818 hat Antonio Puccini ein eingehendes Verzeichnis der sich in der Bibliothek der Familie befindlichen Musikalien und musiktheoretischen Schriften aufgestellt, das einen Einblick in die Reichhaltigkeit der Sammlung ergibt. Es befindet sich wie die meisten der genannten Werke im Istituto Pacini zu Lucca.

[4] Michele Puccini wurde am 30. August 1831 Nachfolger seines Großvaters als Organist. L. Nerici, a. a. O., S. 168.

reiche Klangwirkung aufweist. Zahlreiche kleine Werke sind für Zwecke der Musikschule bei verschiedenen Gelegenheiten entstanden.

Dem Beispiele seiner Ahnen folgend schrieb er auch Opern. Der äußere Anlaß der Feier der Ratswahl bestand bei ihm freilich nicht mehr, nachdem infolge der veränderten politischen Verhältnisse 1799 die Ratswahl und ihre musikalische Feier beendet waren. Mit seiner Oper *Giambattista Cattani*, die am 6. Februar 1844 im Teatro Pantera aufgeführt wurde, hatte Michele Puccini seinen größten Opernerfolg. Das Werk ist harmonisch sehr reich und weiß Klangwirkungen trefflich zu nutzen. So beginnt die Ouvertüre in romantischer Klangfreude mit einem vierstimmigen Hornsatz. Sie ist nicht als selbständiges instrumentales Einleitungsstück der Oper vorausgestellt, sondern geht in den Anfangschor über. Die romantische Oper hat in der freien Behandlung der Formen nachhaltig auf dieses Werk gewirkt. Die Dramatik der Handlungszeichnung schafft vor allem ein ausdrucksvolles Accompagnato-Rezitativ. Auch in der Arie ist der Wortausdruck bestimmend und läßt die Koloratur sich meist erst bei der Kadenz entfalten. Dadurch entstehen oft reizvolle kleine Sätze in liedmäßiger Gestaltung.



Besonders ausdrucksvoll ist das Finale, in dem er große Chorwirkung entfaltet. Ein Ensemble der vier Personen in diesem Finale, a cappella, ohne Instrumente, gibt diesem klangreichen Satz besonderen Reiz. Weitere Opern Michele Puccinis sind *Rivoluzione degli staccioni* nach dem Libretto der Luccheser Dichterin Luisa Amalia Paladini und *Antonio Foscarini.*

Seinen Sinn für dramatische Gestaltung und Erfordernisse des Theaters verebte Michele Puccini seinem Sohn Giacomo, den er bei seinem Tode am 23. Januar 1864 unter sieben Kindern als sechsjährigen Knaben hinterließ. Giovanni Pacini, der sein Nachfolger als Leiter der Musikschule wurde und sich als Lehrer und Komponist bekannt gemacht hat, wies in der Trauerrede[1] auf Michele Puccini auf diesen tüchtigen Sprossen des Geschlechts hin und sprach die Hoffnung aus, daß er die Tradition der Familie fortführen und vielleicht seine Ahnen an Bedeutung übertreffen würde. Seine Voraussage ist in Erfüllung gegangen, Giacomo Puccini hatte nach seiner ersten Entwicklung in Lucca[2] in der Aufführung der *Willi* am

[1] Gedruckt in Lucca 1864.

[2] Darüber berichten vor allem Fraccaroli, La vita di Giacomo Puccini 1925, S. 7ff., und A. Bonaccorsi, Inediti di G. Puccini in: Il Secolo 1927.

31. Mai 1884 im Teatro dal Verme in Mailand seinen ersten großen Opernerfolg, dem die weiteren *Edgar, Manon, Boheme, Tosca, Butterfly, Das Mädchen aus dem goldenen Westen, Die Schwalbe, Triptychon* und *Turandot,* die eineinhalb Jahre nach seinem Tode am 29. November 1924, in der Scala in Mailand aufgeführt wurde, folgten.

So ist Giacomo Puccini[1] der letzte Sproß einer Musikerfamilie, die eineinhalb Jahrhunderte das Musikleben Luccas beherrschte, ein lebendiger Zeuge der großen italienischen Kunst ihrer Zeit. Aber nicht nur aus der väterlichen Linie stammt sein musikalisches Erbgut, auch seine Mutter stammte aus einer Musikerfamilie: den Magi; seine Großmutter entstammte der Musikerfamilie Cerù und seine Urgroßmutter war die zu ihrer Zeit berühmte Virtuosin und Komponistin Caterina Tesei[2]. Noch manche Musiker aus dieser Familie wären zu nennen, so die Schwester Domenico Puccinis, Isabella, die am Istituto Elisa in Lucca als Musiklehrerin wirkte oder der Bruder des großen Opernkomponisten, Michele, der als Gesanglehrer in Buenos Aires lebte. In Giacomo Puccini aber gipfeltete die durch Generationen vererbte Kunst.

---

[1] K. G. Fellerer, Giacomo Puccini 1937.

[2] Sie wirkte als Klavierlehrerein an dem 1807 von Elisa Bacciocchi begründeten Mädcheninstitut Istituto Elisa in Lucca bis zu ihrem Tode am 7. Februar 1811. Auch ihr Sohn Domenico unterrichtete dort bis zu seinem Tod 1815. L. Nerici, a. a. O., S. 75.

Anschlagsmöglichkeiten beim Cembalo

Von Hans-Heinz Dräger, Berlin

Bei der Charakterisierung der musikalischen Mittel des Cembalos werden heute in Theorie und Praxis zwei scheinbar verschiedene Anschauungen vertreten. Die eine will das Instrument als sogenanntes „Starrklanginstrument" bezeichnet wissen, die andere bestreitet die Richtigkeit dieser Bezeichnung und räumt ihm die Möglichkeit einer ausgesprochenen Gestaltung des Einzeltones ein. Die Bezeichnung „Starrklanginstrument" nimmt dabei die Einordnung des Cembalos in die Reihe der in ihren musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten gleichartigen Instrumente vor — mit denen zusammen das Cembalo auch in der gleichen Stilperiode benutzt wurde —, stellt es also neben Blockflöte, Krummhorn und Regal, um nur einige sinnfällige anzuführen.

Mit dieser Aufzählung fällt die Herkunft der Bezeichnung „Starrklanginstrument" als nicht diesen Instrumenten zeitgenössisch ins Auge; denn abgesehen davon, daß keine Zeit die Charakterisierung ihres Instrumentariums in beschränkendem Sinne vornehmen wird, weil keine Zeit die irgendwo und irgendwie immer vorhandenen Beschränktheiten ihrer Instrumente, sondern vielmehr deren Begabungen in anderer Richtung empfinden wird, abgesehen hiervon also zeigt eine Reihe wie Cembalo—Blockflöte—Krummhorn—Regal auf den ersten Blick den in den musikalischen Möglichkeiten liegenden Gegensatz zu Instrumenten gerade der heutigen Zeit, etwa zu der Reihe Hammerflügel—Querflöte—Klarinette—Harmonium. Die richtige Empfindung, daß die Möglichkeit der Einzelton-Ausgestaltung mit zum innersten Wesen dieser letzten Instrumente gehört, führte im Gegensatz zu diesen zur Charakterisierung der mit dem Cembalo oben genannten Instrumente als „Starrklanginstrumente".

Die Ausgestaltung eines Tones ist, abgesehen von der Dauer, möglich in der Klangfarbe und in der Dynamik. Bei der Gegenüberstellung der Anschlagsmöglichkeiten von Cembalo und Hammerklavier, die nicht nur für diese Untersuchung und nicht nur für unseren zeitlichen Standpunkt aus Sinn hat, ergibt sich für das Hammerklavier das Vorhandensein beider Möglichkeiten. Zwar ist die Klangfarben-Beeinflussung in Unabhängigkeit von der dynamischen Beeinflussung sekundärer Art, sie ist aber in Abhängigkeit von der Anschlagsdauer vorhanden, womit wir uns — wie bei dieser Untersuchung überhaupt — nur auf die Möglichkeiten des Spielers beschränken und die vorauszusetzenden Möglichkeiten des Konstrukteurs, in diesem Falle in Abhängigkeit von Hammermasse, Hammerkopfbeschaffenheit und Wahl der Anschlagsstelle, außer acht lassen. Klarer noch liegen die Dinge in bezug auf die dynamischen Fragen: die Geschwindigkeit des (vollkommen durchgeführten) Tastenniederdrucks bestimmt — entsprechend den Hebelverhältnissen der Mechanik — unmittelbar die Geschwindigkeit der Hammerbewegung, damit die Wucht des Anschlags und die Größe der Lautstärke. Beim Hammerklavier ist ohne Zweifel die Beeinflussung im Dynamischen primäres Aus-

drucksmittel, spieltechnisch ist das unmittelbare Verhältnis von Bewegungsaufwand und Klangstärkeeffekt die sofort spürbare Abhängigkeit. Die Frage, ob die durch diese Abhängigkeit bedingten physiologischen Eindrücke des Hammerklavierspiels auf die Cembalotechnik übertragen werden können — und sei es auch nur bis zu einem gewissen Grade —, bildet den Inhalt dieser Zeilen. Es werden somit nur die Behandlungsmöglichkeiten des Einzeltones untersucht, nicht aber die Möglichkeiten der Tonverbindung, also Phrasierungsfragen.

Um beim Cembalo den Vorgang der Tonerzeugung zunächst nur für die Anreißvorrichtung zu untersuchen, soll die Saite vorläufig als nicht elastisch angesetzt werden. Der tonerzeugende Vorgang ist dann erst möglich, wenn die in der Docke sitzende elastische Zunge so weit durchgebogen ist, daß ein Vorbeigleiten an der Saite möglich wird. Der Anzupfvorgang kann also erst stattfinden, wenn der aus der räumlichen Lagerung von Anreißzunge und Saite einerseits und der Elastizität der Zunge andererseits sich ergebende Widerstand überwunden wird; das bedeutet den jedesmaligen Durchgang durch das Maximum der im System überhaupt vorhandenen Energie, also die Unabhängigkeit der Leistung von der für diesen Vorgang aufgewendeten Zeit. Mit den Mitteln der beim Cembalo als Saitenerregungsvorrichtung benutzten elastischen Zunge an sich ist somit durch Anschlagsnuancierung ein Übermitteln verschieden großer Energien nicht erreichbar.

Die mathematische Nachprüfung bestätigt diese Überlegung. Physikalisch ist die anreißende Zunge ein gebogener Freiträger, bei rechteckigem Querschnitt und den bekannten Werten l = Länge, b = Breite, h = Höhe, E = Elastizitätsmodul und P = Belastung ergibt sich für die Durchbiegung s:

$$s = \frac{4P}{E} \cdot \frac{l^3}{b \cdot h^3}$$

Die Erreichung dieses Wertes ist unter der bisher angenommenen Voraussetzung der absolut starren Saite von der Zeit unabhängig, da die Zeit als Formelwert garnicht in Erscheinung tritt.

In Wirklichkeit wird beim Anzupfvorgang jedoch die Saite durch ihre Elastizität aus ihrer Ruhelage entfernt, sie folgt dabei einmal der Aufwärtsbewegung der Docke; da aber mit fortschreitender Dockenaufwärtsbewegung die Saitenspannung, also die Zungenbelastung und damit deren Durchbiegung zunimmt, gleitet der angezupfte Saitenpunkt, dank seinem Bestreben, in die Ruhelage zurückzukehren, an der geneigten Zunge entlang, er führt also zusätzlich zur Vertikal- eine Horizontalbewegung aus. Durch die Horizontalbewegung wird die wirksame Zungenlänge und mit dieser wieder der Durchbiegungsgrad fortschreitend größer; denn da in obiger Formel der Durchbiegung s gegenüber die Zungenlänge l in der dritten Potenz erscheint, nimmt die Durchbiegung mit dem Anwachsen der wirksamen Zungenlänge entsprechend schnell zu, d. h. die resultierende Bewegung des angezupften Saitenpunktes liegt auf einer Kurve (Abb. 1).

Diese Kurve erfährt eine weitere Ausgestaltung durch die verschiedenen Zungenformen bei Verwendung der verschiedenen Materialien. Die Lederzunge hat in Seitenansicht die Form eines Keiles; der bisher konstant angenommene Wert h für die Zungenhöhe nimmt also mit wachsender Zungenlänge ab. Da in unserer

Formel h in dritter Potenz im Nenner steht, bewirkt diese Abnahme eine weitere erhebliche Zunahme der Durchbiegung im Verlauf der Zungenlängenänderung. Bei Verwendung von Zungen aus Federkielen ist die Zungenhöhe (h) konstant, dafür ist die Zungenbreite (b) kontinuierlich verringert. Der Effekt der vergrößerten Durchbiegung ist also auch hier vorhanden, jedoch nicht in dem Ausmaß wie bei der Höhenänderung, da b als Formelwert für die Breite neben h^3 nur in einfacher Potenz erscheint. In beiden Fällen bewirkt die Abnahme der Zungenhöhe bzw. -breite eine größere Zunahme der Durchbiegung im Verlauf der Zungenlängenänderung, als Kurve 1 zeigt: am Zungenende ist der Zuwachs an Durchbiegung größer als die gleichzeitige Aufwärtsbewegung durch die Docke, so daß die größte Entfernung der Saite aus ihrer Ruhelage vor dem Abgleiten von der Zunge erreicht wird, die Saitenspannung im Augenblick des Anzupfens also geringer ist als kurz vorher (Abb. 2).

Bei Berücksichtigung der Möglichkeit, beim Cembalo den tonerzeugenden Anzupfvorgang in erheblich verschiedener Zeitdauer durchzuführen, wird auch

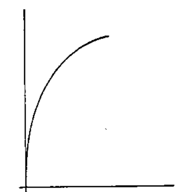


Abb. 1. Resultierende des angezupften Saitenpunktes bei gleichbleibender Zungenhöhe und -breite

Abb. 2. Grundsätzliche Form der Resultierenden des angezupften Saitenpunktes bei abnehmender Zungenhöhe oder -breite

die Form der Saitenschwingung erheblich verschieden. Bei langsamstem Anschlag erfolgt das Entlanggleiten der Zunge an der Saite mit äußerst geringer Geschwindigkeit bzw. kann kurz vor dem Abgleiten der Zunge ein Stillstand der Dockenbewegung herbeigeführt werden, so daß das Abgleiten praktisch den Beginn der Saitenschwingung darstellt; da der Spannungsausgleich auf dem kürzesten möglichen Wege vor sich geht und in diesem Falle auf eine fast bewegungslose Saite wirkt, wird die Form der Saitenschwingung (in der Längsrichtung der Saite gesehen) annähernd gradlinig. Beim schnellen Anschlag, wenn das Gleiten der Saite an der Zunge zum Bestandteil der Tonbildung gehört, also mit dem Saitenklang eine klangliche Einheit bildet, wird auch die kurvige Gleitbahn des angezupften Saitenpunktes zum Bestandteil der Schwingungskurve; die Saitenschwingung hat in diesem Falle (wieder in der Längsrichtung der Saite gesehen) eine komplizierte Kurvenform.

Der Cembaloanschlag kann also die Saitenschwingung in zweifacher Hinsicht beeinflussen: erstens bewirken der schnelle Anschlag und der extrem langsame, bzw. die Unterbrechung der Anschlagsbewegung kurz vor dem Abgleiten der Saite, eine Amplitudenänderung; zwar muß die größte aus dem Kräfteverhältnis Saitenspannung—Zungenelastizität sich ergebende Entfernung der Saite aus ihrer Ruhelage immer passiert werden, aber beim extrem langsamen bzw. unterbrochenen Anschlag wird eben diese größte Saitenspannung zeitlich nicht in die Tonbildung einbezogen. Zweitens verursachen verschiedene Anschlagsgeschwindigkeiten auch

verschiedene Formen des Einschwingvorgangs. Es gehen somit zwangsläufig zusammen: langsamer (bzw. in der Bewegung kurz vor dem Abgleiten der Saite unterbrochener) Anschlag, geringste mögliche Lautstärke und verhältnismäßig kontinuierlicher Einschwingvorgang, schneller Anschlag, größte mögliche Lautstärke und diskontinuierlicher Einschwingvorgang.

Es ist aufschlußreich, zu beobachten, wie gut im Zuge der Cembaloentwicklung die Wahl des Zungenmaterials auf rein empirischem Wege erfolgt ist. Bekanntlich waren bis ins 18. Jahrhundert hinein die Cembali mit Federkielen versehen, während — wahrscheinlich — seit Taskin die Docken mit Lederzungen ausgestattet wurden. Der bekannte Grund dieses Wechsels ist eindeutig der Wandel des Klangideals vom Härteren zum Weicheren, wie er durch einfache Betrachtung des Zungenmaterials erkennbar ist. Der Verlust an Obertönen bei der Verwendung von Leder ergibt sich jedoch nicht allein aus der Minderung des Saitenknicks an der Anzupfstelle, sondern auch durch die beim Leder besonders starke Zungendurchbiegung. Je stärker die Durchbiegung am Zungenende ist, um so stärker ist auch die Bewegung des angezupften Saitenpunktes auf seine Ruhelage gerichtet, um so kontinuierlicher ist also der Einschwingvorgang der Saite. Das Gegenbeispiel hierfür ist die Zunge mit gleichbleibender Höhe und Breite, bei der sich der angezupfte Saitenpunkt bis zum Abgleiten in einer von seiner Ruhelage weggewendeten Bewegung befindet, die Umkehr in Richtung auf die Ruhelage also ganz plötzlich erfolgt, und der Einschwingvorgang dementsprechend diskontinuierlich ist. Gleichzeitig bringt die Verwendung des Leders eine Zunahme in der Möglichkeit der dynamischen Ausgestaltung; mit der Zungenspitzendurchbiegung geht, wie festgestellt wurde, die Amplitudenänderung bei langsamem und schnellem Anschlag zusammen. Diese Durchbiegung ist beim Leder besonders groß; denn nicht nur bewirkt die Dickenänderung der Zunge laut obiger Formel eine größere Durchbiegung als deren Breitenänderung, der für das Leder gegenüber dem Federkiel geringere Wert für den Elastizitätsmodul E verursacht zusätzlich eine weitere Durchbiegung der Zunge. Das 18. Jahrhundert, das mit der fortschreitenden Einführung des Hammerklaviers allgemein sein Bestreben zur Einzeltonausgestaltung ausdrückt, tut das Gleiche also beim Cembalo mit den entsprechenden Mitteln.

Die hier theoretisch entwickelten Anschlagsmöglichkeiten beim Cembalo sind subjektiv empfindbar und — was die Lautstärkeunterschiede betrifft — auch objektiv nachgewiesen worden[1]. Bei diesen Messungen ist auch das Geräusch der aufschlagenden Taste mit einbezogen worden. Für objektiv theoretische Untersuchungen ist dessen Anteil am Gesamtzuwachs an Lautstärke abzuschreiben; musikalisch-praktisch aber wiegt dieser Faktor neben dem Zuwachs an Saitenklang. Dabei ist zu unterscheiden zwischen historischen Cembali mit der Begrenzung des Tastenfalls durch Docke und Dockenfängerleiste und modernen Cembali mit der Begrenzung des Tastenfalls durch Taste und Unterlage. Ohne die Bewußtheiten beim Entscheid für die eine oder andere Art zu weit zu treiben, soll doch darauf hingewiesen werden, daß die moderne Art mit der Begrenzung des Tasten-

---

[1] F. Trendelenburg, E. Thienhaus und E. Franz, Zur Klangwirkung von Klavichord, Cembalo und Flügel. Akustische Zeitschrift, Jahrg. 5, Heft 6.

falls durch dicken Filz einen dumpferen Klang ergibt als das Anschlagen der Docke an die gepolsterte Dockenfängerleiste, ganz abgesehen davon, daß ein sehr kräftiger Anschlag bei vielen historischen Cembali — auch bei einwandfreiem Zustand — Nebengeräusche an den Befestigungsstellen der Dockenfängerleiste verursacht. Das Nuancieren des Anschlags dürfte also früher, wie es ja auch aus den historischen Vorschriften ersichtlich ist, ein Beschränken auf die kultivierteren Möglichkeiten der Saitenbehandlung bedeutet haben. Deshalb kann auch einer Zeit wie der unsrigen, die zwar dynamisch äußerst ergiebige Instrumente gewohnt ist, das ausschließliche Anwenden des simplen Tastenaufschlags zur dynamischen Schattierung nicht nachgesehen werden.

Daß von Konstrukteuren moderner Cembali die Anschlagsmöglichkeiten nicht immer gesehen, ihre Ausführung daher auch nicht vorausgesetzt wurde, zeigen Besaitung und Zungenform. Im Wunsche, den Teiltongehalt der Saite möglichst herabzusetzen, wurden bei neugebauten Cembali häufig stärkere Saiten benutzt, so daß sich der Saitenzug gegenüber den historischen Vorbildern oft auf das Doppelte erhöhte. Diese starke Saitenspannung verursacht ein so schnelles Wandern des durch das Zupfen hervorgerufenen Saitenknicks zum Saitenende und zurück, daß der Anzupfpunkt schon wieder erreicht wird, bevor der Anzupfvorgang zu Ende geführt ist; die Bildung einer komplizierten stehenden Welle wird also vermieden. Weiter wurde die Zungenform gedrungener. Einmal aus Notwendigkeiten des Materials, dessen Stabilitätszuwachs durch einfaches Vergrößern der Ausmaße bei sonst gleichbleibender Zungenform mit dem Spannungszuwachs der entsprechend verstärkten Saite wohl nicht Schritt halten würde, zweitens — und hauptsächlich — ließ man im Wunsche, einen möglichst präzisen, „punktförmigen" Anschlag zu erzielen, die Zunge möglichst wenig unter die Saite ragen. Die Länge des mit der Saite in Berührung kommenden, also für die Anschlagsausgestaltung wirksamen Zungenteils wurde so beim modernen Cembalo gegenüber dem historischen oft verringert; das bedeutet zwar theoretisch nicht das Beseitigen der geschilderten Anschlagsmöglichkeiten, praktisch aber doch ein Verkleinern auf so geringe Ausmaße, daß sie der Anschlagstechnik nicht mehr zugänglich sind.

So weit die physikalischen Vorgänge. Ihre Beurteilung in musikalischer Hinsicht führt zu der Ausgangsfrage zurück, wie das Cembalo seinem Charakter nach in die Reihe der übrigen Musikinstrumente einzuordnen ist. Dabei dürfte die Bezeichnung „Starrklanginstrument" — in Anführungsstrichen — zu Recht bestehen bleiben. Zwar sind die geschilderten Möglichkeiten für die Gestaltung des Einzeltones vorhanden, sie sind aber im Ausmaß so klein, daß sie niemals zur Charakterisierung des Instruments dienen können. Nur eine höchstentwickelte Technik wird sich ihrer bedienen können, nur ein in entsprechender Richtung entwickelter Gehörssinn wird sie wahrnehmen können; das Wesentliche seiner Art aber zeigt ein Instrument nicht nur dem Meister und dem sensiblen Hörer. In diesem Sinne spricht sich auch der oft herangezogene Carl Phil. Emanuel Bach in seinem „Versuch" aus. Der § 15 der Einleitung gewährt zwar ausdrücklich die Möglichkeit des unterschiedenen Anschlags, aber mit dem Zusatz *so wunderbar es auch scheint*. Dem stehen andere Stellen gegenüber, wie im § 25 des 29. Kapitels, *daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielet,*

den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Oder im § 7 des 3. Hauptstückes: *Wegen Mangel des langen Tonhaltens und des vollkommenen Ab- und Zunehmens des Tones* ... Gleichsinnige Aussprüche von anderen Autoren ließen sich anführen, vor allem ist hier auch die Namengebung „Piano-Forte-Klavier" heranzuziehen, mit der das 18. Jahrhundert seine Empfindung des Gegensätzlichen von Cembalo und Hammerklavier denkbar gut ausdrückt. In diesem allen stellt sich das Cembalo so dar, wie es zu verstehen ist: im Vergleich zu den menschlich erreichbaren und bei einer Unzahl von Instrumenten der verschiedensten Zeiten und Völker vorhandenen Möglichkeiten zur Ausgestaltung des Einzeltones, wenn nicht ungeeignet, so doch erst in zweiter Linie gedacht. Kompositionsstil und Instrumentarium der das Cembalo benutzenden Zeit lassen diese Kennzeichnung auch ohne bestätigende zeitgenössische Stimmen zu.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und Technischen Hochschulen

Wintersemester 1941/42

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übungen, CM = Collegium musicum
Angabe der Stundenzahl in Klammern

Berlin. Prof. Dr. G. Schünemann: Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur neueren Musikästhetik (2)
Prof. Dr. G. Frotscher: Geschichte der Oper (1½) — Pros (1½) — Kolloquium über Gegenwartsfragen der Musik und Musikwissenschaft (2).
Prof. Dr. W. Danckert: Musik-Ethnologie (Außereuropäische Musik, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Schutzgebiete) (1½) — Ü zur Volksliedforschung und Musik-Ethnologie (1) — Kontrapunkt (Ü im Vokalsatz) (1½) — Harmonielehre (1).
Prof. Dr. E. Schumann: Forschungsarbeiten (Akustik) (8tägl.) — S für Militärmusik (1½).
Lehrbeauftr. Prof. Dr. A. Kreichgauer: Einführung in die musikalische Akustik IV (2) — Einführung in die wissenschaftlichen Grundlagen des Singens (1) — Ü zur musikalischen Akustik (2).
Lehrbeauftr. Dr. A. Adrio: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I: Von Luther bis Joh. Seb. Bach (1) — Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche. Ü zu ihrer Geschichte und Praxis (2) — S (1½) — CM instr. (Dr. Wachten), voc. (Chormusik der Barockzeit) (je 2).

Bonn. Prof. Dr. L. Schiedermair: Geschichte und Ästhetik der Oper (bis Mozart) (2) — S (2).
Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Das deutsche mehrstimmige Lied bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts (2) — Die Klangfarben der Orgelregister (1).
Beauftr. Prof. W. Maler: Handwerks-Ü im harmonischen und polyphonen Satz (2) — Besprechung größerer Werke der Musikliteratur (2).
Beauftr. A. Bauer: Der instrumentale Kontrapunkt (2) — Einführung in die Instrumentation (2) — Die Klavierwerke Mozarts (2) — Seb. Bachs Kunst der Fuge (2).

Breslau. Dr. F. Feldmann: Die musikgeschichtlichen Hauptströmungen von der Wende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart (2) — S (2).
Dr. H. Ringmann: CM instr., voc. (je 1½).
Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Die Musik der großen Völker (1) — Einführung in die musikalische Technologie (1) — Musikinstrumentenkunde (mit Schallplatten und Vorführungen) (1) — Orgelspiel und Orgeltheorie (2) — Technisch-musikwissenschaftliche Ü (Schallplattenpraktikum) (1½) — Harmonielehre I und II (1) — CM (2).

Dresden. Technische Hochschule. Dr. G. Pietzsch: W. A. Mozart (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Franz Schubert und Robert Schumann (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (mit Bezug auf das Erlanger und Nürnberger Musikleben) (1) — S: Ü im Bestimmen und Beschreiben von Musikwerken (2) — CM (2).

Frankfurt (M.). Prof. Dr. H. Osthoff: Grundfragen der Musikgeschichte (2) — Die deutsche Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1) — S: Ü zur Volksliedkunde (2) — Pros: Lektüre und Besprechung ausgewählter musikalischer Schriften (2) — CM instr. (2).
Prof. Dr. F. Gennrich: Die Rolle der Kontrafraktur in der älteren Musik (2) — Musikhandschriftenkunde des Mittelalters (1) — Ü zur Kontrafaktur (2).
Dozent Dr. W. Stauder: Musikalische Akustik (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Freiburg i. Br. Dr. W. Wiora: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis Beethoven (2) — Die deutsche Musikanschauung von Herder bis Nietzsche (1) — Ü über Musik und Volksgeschichte (Altdeutsche Melodik und ihr Fortleben bis in die Gegenwart) (2) — Ü über die Klaviersonaten Beethovens (2) — CM instr., voc.
Dr. R. Merten: Grundfragen der angewandten Musikwissenschaft (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2).

Gießen. Prof. Dr. R. Gerber: Die deutsche Sinfonie von Beethoven bis Bruckner (2) — S: Das Liedschaffen von J. Brahms und H. Wolf (2) — CM (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Temesvary: Harmonielehre und Kontrapunkt (2) — CM (2) — Akad. Gesangverein (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Zenck: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters (2) — S: Ü zur Meßkomposition des 15. Jahrhunderts (2) — CM instr., voc.: Burgundische und altniederländische Musik (2).

Graz. Prof. Dr. H. Birtner: W. A. Mozart (2) — S: Ü zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Geschichte der Instrumente und Aufführungspraxis alter Musik (2) — CM voc.: Deutsche Chormusik der Gegenwart (2) — CM instr.: Deutsche Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts (2).

Greifswald. N. N.: Abriß einer Geschichte des begleiteten deutschen Sololiedes vor Schubert (1) — S (2).
Univ.-Musikdirektor Dr. F. Graupner: Harmonielehre (2) — Partiturspiel, Klavier-, Orgel-, Gesangunterricht (je 1) — CM instr., voc. (je 2).

Halle (S.). Prof. Dr. M. Schneider: Formen und Stile (2) — Pros (2) — S (2).
Prof. Dr. W. Serauky: G. F. Händel (2) — Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — CM: Gemeinsames Spielen älterer Kammermusikwerke (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. A. Rahlwes: Harmonielehre I und Choralsatz (2) — Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt (2) — Formenlehre, Analysen (1) — Instrumentations-Ü, Partiturspiel (1).

Hamburg. Prof. Dr. W. Heinitz: Homogenitätsbestimmungen an Urtexten Beethovens (1) — Transkriptions-Ü an afrikanischen Musikphonogrammen (1) — Musik- und Rassefragen im afrikanischen Raum (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. Th. W. Werner: Geschichte der deutschen Musik (1) — Das 18. Jahrhundert in der allgemeinen Musikgeschichte (1) — Untersuchungen über den musikalischen Schaffensvorgang (1) — Die Lehre vom Kontrapunkt (1) — CM (2).

Heidelberg. Prof. Dr. H. Besseler: Die Musik der außereuropäischen Völker seit der Romantik III (3) — S (2) — Pros (2) — CM (2) — Madrigalchor (2).
Akad. Musikdirektor Prof. Dr. H. Poppen: Die klangliche Entwicklung der Orgel (1) — Harmonielehre I (2) — Ü im Liedsatz (1) — Orgelspiel — Studentenchor mit Bachverein (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Ehmann: Das deutsche Lied (2) — Einführung in Konzert und Oper (1) — S: Ü zum deutschen Lied (2) — Pros: Ü zur Quellenkunde der Musikgeschichte (2) — CM instr., voc. (je 2).

Jena. Dozent Dr. O. C. A. zur Nedden: Die europäische Musik seit dem Impressionismus (mit Beispielen auf Schallplatten) (1) — Geschichte der Oper (2) — S: Beethovens Spätwerke (2).
Univ.-Musikdirektor Prof. R. Volkmann: Beethoven, Klaviersonaten (Fortsetzung) (2) — Harmonielehre IV (Umkehrungen der Septakkorde) (1).
Lehrbeaurftr. Dr. H. Möller: Das Volkslied der Balkanvölker (Südslawen, Rumänen, Griechen) (mit Beispielen) (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Musikgeschichte der Wiener Klassik (3) — Joseph Haydn (1) — S: Stilkritische Ü zur Musik der Wiener Klassik — CM instr., voc. (mit Dr. Gudewill) (je 2).
Lektor Dr. K. Gudewill: Ü zur Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (2) — Generalbaßspiel (1) — Ü im musikalischen Satz (1) — Gehörbildungs-Ü (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der Oper (3) — S: Ars nova (2) — Pros: Paläographische Ü (2) — CM instr., voc. (je 2).
Prof. Dr. E. Bücken: Haydn und Mozart (2) — Pros: Musiktheoretische und ästhetische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1).
Prof. Dr. W. Kahl: Quellenschriften zur Aufführungspraxis älterer Musik (1).
Prof. Dr. J. Malsch: Musikalische Akustik (1) — Akustische Ü (halbtägig).
Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Formenlehre: Werke Beethovens (1) — Harmonielehre: Repetitorium (1).
Lektor Prof. Dr. H. Unger: Einführung in das Musikverständnis (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Schultz: Geschichte der Musikästhetik (2) — Verdi (1) — Pros, Vorkurs: Die Epochen und ihre Instrumente (1) — Pros, Hauptkurs: Klang und Form der Wiener Klassik (2) — S: Vom Liedschaffen der Reformationszeit (2) — CM voc. (Hilfsassistent R. Eller): Gesellige Chöre der Romantik (1½) — CM instr.: Kleine Konzerte (1½).
Dozent Dr. H. Husmann: Stilkunde der Musik (2).
Lektor Prof. F. Petyrek: Harmonielehre (Modulation und alterierte Akkorde), Choral- und Liedbearbeitung, Kanon und Fuge, Partiturspiel, Generalbaß- und Partimentospiel, Musikdiktat mit Gehör-Ü und Transposition (je 1).

Marburg. Prof. Dr. H. Stephani: Einführung in das Verständnis der Musik (1) — Die Musik des Barockzeitalters (2) — Ü zum musikalischen Frühbarock und Hochbarock (2) — Der polyphone Stil (1) — Harmonieprobleme (1) — CM instr., voc. (je 2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Beethoven (2) — Musikalische Schrift- und Stilkunde I (2) — S (2).
Prof. Dr. G. F. Schmidt: Das deutsche Singspiel und die deutsche Oper von Joh. Adam Hiller bis Mozart (2) — Musikwissenschaftliche Ü für Anfänger und Fortgeschrittene (2).
Prof. Dr. O. Ursprung: Dramen mit Musik in Mittelalter und Renaissance (2) — Stilkundliche Ü zur älteren Musikgeschichte II, Schrifttumskunde (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Die europäische Musik nach Beethoven (4) — S: Ausgewählte Arbeiten zur Strukturforschung (2) — Pros: Instrumentenkunde und Geschichte der Instrumentation (2) — Ü in Analyse und Interpretation (2) — CM instr., voc. (je 2).

Posen. Prof. Dr. W. Vetter: Das einstimmige Kunstlied vor Schubert (2) — Goethe und die Musik (2) — S: Boëthius, De institutione musica (2).
Univ.-Musikdirektor N. N.: Allgemeine Musiklehre (2) — Partiturspiel und Dirigier-Ü (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prag. Prof. Dr. G. Becking: Deutschland und der europäische Westen in der Musik des Mittelalters (2) — Mozart (1) — S (2) — Pros: Kunstmusik in der Schule (2) — CM: Gemeinsame Besprechung und Ausführung alter Musik (2).
Lektor Prof. Dr. Th. Veidl: Harmonielehre (3).

Rostock. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Musikgeschichte des Barock (2) — Mozart (1) — S: Ü zu J. S. Bachs Kantaten (2) — CM instr., voc. (je 2).

Tübingen. Univ.-Musikdirektor Prof. C. Leonhardt: Mozart (1) — S (2) — Harmonielehre I (2) — Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt (1).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Mozart in seiner Zeit III (3) — Musikanschauung und Musikauffassung im 18. Jahrhundert (1) — S (2) — Pros (mit Prof. Dr. L. Nowak) (2) — CM instr., voc. (mit Prof. Dr. L. Nowak und Lektor Tschoepe) (4).
Prof. Dr. A. Orel: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit (1) — Bruckner (1).
Prof. Dr. R. Haas: Einführung in die ältere Musikgeschichte (2).
Prof. Dr. L. Nowak: Josquin de Près und seine Zeit (1) — Einführung in die Notationskunde (1) — Hauptprobleme der Musikästhetik (1).
Lehrbeauftr. Lektor Tschoepe: Harmonielehre I, Kontrapunkt I (je 2) — Partiturspiel, Gehörbildung, Transponieren, Modulation (4).
Lektor Dr. Ruth: Die objektiven Grundlagen von Sprache, Gesang und Musik als Ergebnisse der experimentellen Phonetik und Akustik (2).

Würzburg. Prof. Dr. O. Kaul: Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik (3) — Musikwissenschaftliche Ü (2) — CM instr. (1).

Kleine Beiträge

Die Sonatenform in Mozarts „Don Juan"

Beim Ausarbeiten eines Lehrganges der musikalischen Formen in finnischer Sprache[1], habe ich verschiedene Tonwerke der Klassiker und Romantiker einer eingehenden Analyse unterzogen. Dabei habe ich zu meiner Überraschung wahrgenommen, daß im „Don Juan" neben anderem auch die Sonatenform erscheint. Ich hatte vorher die Meinung gehegt, daß diese Form für dramatische Werke ungeeignet sei. In Wagners Opern und Musikdramen habe ich keine Spur davon entdeckt, trotz ihres Formenreichtums. Das ist auch leicht erklärlich, da nur in seltensten Fällen der Fortgang der dramatischen Handlung der durchweg bestimmten Gestaltung der Sonatenform genügend entsprechen kann. Auch in den betreffenden Stellen des Don Juan erscheint sie teilweise verändert. Im Terzett des 1. Aktes (Nr. 3) fehlt die Durchführung (ähnlich wie im letzten Satz der *C*-dur-Phantasie von Schumann). Im Quartett (Nr. 9) wiederum ist in der Reprise die Reihenfolge des Haupt- und Seitenthemas umgekehrt. Die übliche Stelle des Hauptthemas wird durch eine Einleitung in der Haupttonart vertreten, und das Hauptthema erweitert sich nachher zur Coda. Das hauptsächliche Kennzeichen der Sonatenform jedoch, das Auftreten des Seitensatzes in der Dominanttonart innerhalb der Exposition und in der Haupttonart bei der Reprise, ist in beiden Fällen treu beibehalten.

Es ist bezeichnend, daß für die Gestaltung der beiden Finale nicht die Form des Sonatensatzes, sondern die biegsamere des Rondos gewählt ist. Auch bei Wagner sind es verschiedenartige Rondoformen, die in mannigfaltigster Weise der dramatischen Handlung gemäß angepaßt sind[2]. Andererseits verdient es beachtet zu werden, daß Mozart außer den lyrisch gefärbten (einfachen und erweiterten) Liedformen, sowie den episch gearteten Rezitativen, auch die zu seiner Zeit entwickelte Gestaltung des Sonatensatzes herangezogen hat, und zwar mit erfolgreicher dramatischer Wirkung an den Stellen, wo sie füglich anwendbar war.

Analyse (in Hauptzügen): Nr. 3. Terzett. Hauptthema, Takt 1—11; Wiederholung desselben (zugleich Überleitung), 12—21; Seitenthema 22—30; Schlußthema 31—52; Anhang 53—57; Reprise: Hauptthema 58—67; Seitenthema 68—76; Schlußthema 77—87; Anhang 88—(erweitert zur Coda). — Nr. 9. Quartett. Hauptthema, Takt 1—27; Seitenthema 28—35; Überleitung 36—39; Schlußthema 40—45; Anhang 46—52; Durchführung 53—69; Reprise: Einleitung 70—74; Seitenthema 75—78; Hauptthema 79—(erweitert zur Coda).

Ilmari Krohn, Helsinki

Die wichtigsten musikgeschichtlichen Quellen des Essener Münsterarchivs

Es ist noch zu wenig bekannt, daß das Essener Münsterarchiv einige wichtige Handschriften enthält, die für die mittelalterliche Musikforschung von Bedeutung sind, die jedoch noch nicht die allgemeine Würdigung gefunden haben, die sie verdienen. Sie seien daher in einer kurzen Aufstellung hier mitgeteilt, damit die Auffindung erleichtert wird. Dazu sollen einige Hinweise und Bemerkungen kommen.

Die Stadt Essen hat sich aus einem freiweltlichen Damenstift, das um 850 durch den Bischof von Hildesheim, Altfried, gegründet wurde, entwickelt. Diese

---

[1] Ende 1937 erschienen als Fortsetzung meines Lehrgangs der Musiktheorie: I. Rhythmik, 1914. II. Melodik, 1917. III. Harmonik, 1923. IV. Polyphonie, 1927. (Werner Söderström, Helsinki.)

[2] Vgl. des Verf. „Die Entwicklung der Opernform in Wagners Frühwerken" (Bayreuther Festspielführer 1924).

Stiftung, die kein eigentliches Kloster war, wurde schon früh von den sächsischen und karolingischen Kaisern und Fürsten mit Schenkungen reich bedacht. Das ist weiter nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß hier die Töchter des sächsischen Adels ihre Schulung erhielten, Äbtissinnen oder Kanonissen waren. Es ist hier nicht der Ort, auf die Geschichte des Stiftes und der Stadt einzugehen, es muß daher auf die entsprechende Literatur verwiesen werden[1].

Zu den Handschriften selbst:

1. Der Liber ordinarius von 1350. Ein Quartband in zwei mit gepreßtem Leder überzogenen Holzdeckeln, an den unteren Schmalseiten derselben je zwei Messingfüßchen, außerdem an dem vorderen Deckel eine Öse für die (fehlende) Kette. Der Liber ist eine Pergamenthandschrift, welche aus neun Lagen besteht und 79 Blätter oder 158 Seiten umfaßt. Er ist von zwei verschiedenen Händen geschrieben. Bei dem Text, der gesungen werden mußte, sind auch die Noten angegeben. Für diese sind die gewöhnlichen Linien gezogen; bei einigen Texten finden sich nur zwei Notenlinien. Vielfach kommen auch Noten ohne Linien vor, und zwar zwischen den engen Zeilen über dem Text in entsprechender Höhenstellung. Diese Noten sind mit roter Tinte geschrieben. Der Ordinarius ist nach einer Vorlage aus älterer Zeit geschrieben; Ribbeck nimmt das 10. oder 11. Jahrhundert an. Er enthält die Gottesdienstordnung der Essener Stiftskirche.

Nachweise: a) Das Original befindet sich im Essener Münsterarchiv. — b) H. Schäfer und Fr. Arens, Urkunden und Akten des Essener Münsterarchivs in Essener Beiträge Heft 28, Urkunde 489. Dort nur Aufzählung der Urkunde. — c) Fr. Arens, Der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche. Essener Beiträge Heft 21. Eingehende Arbeit. — d) Fr. Arens, Der Liber Ordinarius der Essener Stiftskirche. Paderborn 1908. U. a. lateinischer Abdruck des Textes. — e) O. O. Grimmelt, Die Musik im Stift Essen nach dem Liber ordinarius von 1350. (Diss. Münster 1927.) Essen 1928, 50 S. Text, 13 S. Notenbeispiele. — f) F. Feldens, Musik und Musiker in der Stadt Essen. Essen 1938, 307 S. — g) Ein zweites Exemplar des Liber ordinarius, das im 15. Jahrhundert geschrieben worden ist, befindet sich in der Landesbibliothek zu Düsseldorf. (Ms C 47.)

2. Der Liber fraternitatis von 1326. Ein Quartband in zwei mit gepreßtem Leder überzogenen Holzdeckeln mit je fünf Messingbuckeln. Er enthält: 1. *Constitutiones et statuta fraternitatis b. Marie virg. per decanatum Wattenschedensem* (Wattenscheid) *et Assindensem* (Essen). 2. *Vespere fraternitatis de commemoratione b. Marie virg.* 3. *Vigilie mortuorum.* 4. *Missa pro defunctis* (mehrfach von den Choralgesängen der Requiemmesse unterschieden). 5. *Commendatio et ordo ad sepeliendum sacerdotem.* 6. *Summa missa de domina nostra.* 7. Ein Verzeichnis der verstorbenen Bruderschaftmitglieder mit der Überschrift: *Memoria defunctorum de fraternitate beate Marie decanatus Wattenschedensis et vicinorum locorum* und den Unterabteilungen: *Nomina sacerdotum, militum* (Ritter), *militarium* (Ritterbürtige), *vulgarium de communi populo.* 8. *Redditus fraternitatis b. Marie virg. in districtu Assindensi* (etwa 1460—1470). 9. *Redditus pecuniarum fraternitatis b. Marie virg. Assindensis anno 1525.* 10. *Nomina D. D. canonicorum ecclesie Assindensis, die 1633 Juli 21. mit in die Bruderschaft aufgenommen sind und fortgesetzt bis 1702.* 11. Beigeheftet ein *Te matrem dei laudamus* nach Art des Tedeum laudamus.

Nachweise: a) Das Original im Essener Münsterarchiv. — b) Essener Beiträge Heft 28, Urkunde 488. Dort jedoch nur Aufzählung. — c) Ein zweites Exemplar, das sich früher im Münsterarchiv befand, ist an das Probsteiarchiv in Wattenscheid abgegeben worden. Siehe „Das Probsteiarchiv Wattenscheid" von Dr. Schulte, Bd. I, S. 670, 613. — d) der Liber fraternitatis ist bisher nicht untersucht worden.

3. Essener Antiphonarium aus dem 15. Jahrhundert. Enthält die Liturgien für die hl. Anna, die Mater dolorosa, den hl. Marsus, Peter und Paul und S. Maria ad Nives (letztere drei Liturgien spätere Zusätze). 19 Pergament- und 4 Papierfolien in Schweinsleder.

---

[1] Essener Beiträge, bisher 60 Bände. — K. Ribbeck, Geschichte der Stadt Essen. Essen 1915.

Nachweise: a) Urkunde im Essener Münsterarchiv. — b) Essener Beiträge Heft 28, Urkunde Nr. 599. Dort nur Aufzählung. — c) Das Anthiphonar ist bisher nicht untersucht.

4. Essener Necrologium aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Der Nekrolog, der nur teilweise für die Forschung in Frage kommt, ist herausgegeben und erläutert von Konr. Ribbeck, Essener Beiträge, Heft 20.

5. Orgelbau in Essen 1442. Originalpapierurkunde vom 8. Juni 1442 über die Bezahlung eines Orgelbaus.

Nachweise: a) Abdruck der Urkunde in Essener Beiträge Heft 28, S. 98. — b) F. Feldens, Musik und Musiker in der Stadt Essen. Essen 1936. Dort Abdruck der Urkunde. — c) Die Urkunde ist nicht sehr aufschlußreich.

6. Orgelbau in Essen 1540. Vertrag über den Bau einer neuen Orgel für das Münster zu Essen. Diese Urkunde ist wichtig: 1. wegen der für jene Zeit selten genauen Beschreibung des ganzen Werkes, 2. wegen Nennung der Orgelbauer, 3. wegen Einführung des Rückpositivs, 4. wegen der Koppel- und Einzelregister, die getrennt gezogen werden, 5. wegen der beiden besonderen Windladen.

Nachweise: a) Urkunde im Essener Münsterarchiv. — b) Abdruck in Essener Beiträge Heft 28, S. 172. — c) Abdruck in F. Feldens, Musik und Musiker in der Stadt Essen. Essen 1936.

7. Orgelurkunden. 1. von 1544 (kurz), 2. 1780 (Papierheft), 3. 1664 Anfertigung der Orgel in der Johanniskirche in Essen.

Nachweise: a) Urkunden siehe Essener Beiträge Heft 28, S. 179, 260, 271. — b) F. Feldens, Musik und Musiker in der Stadt Essen (s. o.).

Weitere Urkunden und Quellen in meiner Arbeit „Musik und Musiker in der Stadt Essen". Essen 1936. Zweifellos werden sich auch im Münsterarchiv noch Akten, Urkunden u. ä finden lassen, die für die Forschung wichtig sein könnten, doch wird das weiteren Nachforschungen überlassen bleiben müssen.

Franz Feldens, Essen

Neue Bücher

Chr. W. Gluck,

L'innocenza giustificata. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XLIV. Jg., Bd. 82. Bearbeitet von Alfred Einstein (Jude). Universal-Edition, Wien 1937.

Mit der Veröffentlichung der Festa teatrale *L'innocenza giustificata* werden die Denkmälerausgaben Gluckscher Werke fortgesetzt, die mit Aberts *Le nozze d'Ercole e d'Ebe* (DTB. XIV, 2), Aberts *Orfeo ed Euridice* (DTÖ. XLIVa) und Haas' Don-Juan-Ballett (DTÖ. LX) durch Jahrzehnte hindurch sehr langsam tröpfelten. Um die Gluck-Gesamtausgabe, von der die Gluck-Gesellschaft (Arend) träumte, die die Neue Gluck-Gesellschaft, die den Auswirkungen des Weltkrieges zum Opfer fiel, anfänglich plante, und die die bayrischen und österreichischen Denkmäler durchzuführen den geschilderten Anfang machten, ist es inzwischen sehr still geworden. Nun hat uns das letzte Gluck-Gedenkjahr die vorliegende Ausgabe der *Innocenza* beschert. Es war die höchste Zeit, daß etwas geschah, und es steht zu hoffen, daß künftig nicht nur die Gluck-Jubiläen Anlaß zur Herausgabe Gluckscher Opern werden. Der Bestand der in brauchbaren Ausgaben vorliegenden Werke des Meisters sieht etwa so aus: die Reformopern (außer *Paride ed Elena*) und *Echo et Narcisse* in der Pelletan-Damcke-Fassung (unter Beteiligung von Saint-Saëns, Thierry-Poux, Barre, Tiersot, P. Cornelius, A. Boito u. a.) bei Breitkopf & Härtel, der *Prologo* in gleicher anspruchsvoller Ausstattung und Ausgabe sowie die erwähnten Denkmälereditionen. Am Rande erwähnt werden darf auch die kleine Eulenburgsche Partiturausgabe der *Iphigénie en Tauride* von H. Abert (und W. Vetter). Das meiste davon liegt zeitlich weit zurück und kann nicht als Leistung unserer Zeit gelten. Einen gewissen Fortschritt in der Gluck-Erkenntnis unserer Zeit brachten darüber hinaus seit Ende 1925 eigentlich nur vier Veröffentlichungen: Paul Brücks auf seiner Kölner Dissertation fußender stilkritischer Vergleich der Wiener Orfeo-Fassung von 1762 und der Pariser Fassung von 1774 (AMW. VII, 436ff.), Arnold Scherings Beitrag zur „Musik" XXIX, 601ff., „Die Sendung Glucks", Josef Müller-Blattaus teilweise neue Quellen erschließende Abhandlung zum Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938 „Gluck und die deutsche Dichtung" und jüngst Hans Joachim Mosers warmherzig geschriebenes, auch einem weiteren

Leserkreise im Sinne „der so wachen Kulturplanung des Dritten Reiches" zugängliches Buch „Christoph Willibald Gluck; die Leistung, der Mann, das Vermächtnis" (Stuttgart 1940).

In seinem Vorworte geht der (jüdische) Herausgeber und Bearbeiter auf die Gründe ein, die für die Wahl der *Innocenza giustificata* maßgeblich gewesen seien. Er erblickt in dem Umstande, daß zwar die meisten Arientexte von Metastasio, der die Handlung vorwärtstreibende Rezitativtext jedoch vom Grafen Durazzo stammen, die Bekundung „geheimer Gegnerschaft", ja „das erste, noch sehr zurückhaltende Zeugnis" des „Protestes gegen den scheinbar unangreifbaren Dichter". Schließlich zieht er die Folgerung, das Werk sei — wenigstens bedingt — „reformatorisch". Hier wäre zunächst einzuwenden, daß in einem allgemeinen Sinne zahlreiche Glucksche Bühnenwerke vor dem *Orfeo* irgendwie „reformatorisch" sind. Bei Gluck und vielen seiner Zeitgenossen macht sich bekanntlich längst vor dem entscheidenden Jahre 1762 ein starker Überdruß an dem Gebahren der opera seria geltend, ein Überdruß, der allgemein künstlerische, stilistische, moralische und soziologische Gründe hat, und bei allen diesen Musikern regt sich ein teilweise sehr drastischer Wunsch nach Reform; die ausgeprägte Willensnatur und die tiefreichende, auch bildungsmäßig begründete Einsicht des Deutschen Gluck gab diesem Wunsche in der Reform alsdann eine besonders eindringliche und glückliche Erfüllung. Wenn man in diesem Zusammenhang auch mit Recht von Gluck und zugleich von vielen seiner Zeitgenossen, die teilweise ihrerseits wieder auf Gluck tiefen Eindruck hinterlassen haben, zu sprechen pflegt, so darf man nun auch wiederum die Verallgemeinerung des Reformstrebens nicht so weit treiben, daß man darüber gewisse stilistische Errungenschaften vergißt, die entweder ausschließlich oder doch vornehmlich Gluckscнes Eigentum sind. Manche wienerischen Lied- und Serenadentöne, manche ganz präzisen motivischen Angleichungen an charakteristische Mozart-Wendungen und gewisse Vorausahnungen inbrünstiger Beethovenscher Tongesten, auf die erstmalig Hermann Abert im zweiten Jahrgange des Gluck-Jahrbuches aufmerksam gemacht hat, sind innerhalb des Ariengeklingels der damaligen neapolitanischen Oper, dem natürlich auch Gluck vor der Reform weitgehend Tribut zollt, entscheidende reformatorische Züge, und ihnen begegnet man in dieser Ausgeprägtheit einzig und allein bei Gluck.

Auch *L'innocenza giustificata* hat an diesen Merkmalen Anteil, und da sie ein knapper Einakter (mit zwei Verwandlungen) ist, bietet sie ein besonders günstiges Feld für ihre Geltendmachung; andererseits strotzt sie aber auch von waschechten Neapolitanismen, mit welchen der Komponist seine ihm in den fünfziger Jahren noch in hohem Grade eigene sinnliche Singfreude verströmt. Konventionelle Züge der damaligen Opernüberlieferung und zukunftsvolle Stileigentümlichkeiten halten sich in der *Innocenza*, wie in anderen etwa gleichzeitigen Bühnenwerken Glucks ebenfalls, annähernd die Waage. Hierfür ist bereits die einleitende Sinfonia Zeugnis: dem etwas äußerlichen Glanze des ersten Satzes mit seinem einigermaßen lärmenden Sechzehntelprunk, der auf Glucks pädagogisches Vorbild Sammartini deutet, steht — außer dem hübschen ausdrucksvollen Mittelsatz — der abschließende, viel innerlichere, deutschere, an Haydn erinnernde Menuettsatz gegenüber, dessen Zeitmaßbezeichnung *Presto* man nicht zu wörtlich nehmen sollte. So fügt sich *L'innocenza giustificata* durchaus ungezwungen in den Rahmen der vorreformatorischen Opern des Meisters. Der verhältnismäßig geringe Umfang ihrer Partitur birgt jedoch sowohl innere wie äußere Vorzüge in sich, die das Werk als für die Veröffentlichung besonders geeignet erscheinen lassen mochten.

Der Bearbeiter ist sich wohl selbst darüber im klaren, daß die Mischung von Durazzoschem Rezitativ- und Metastasianischem Arientext als solche kein sehr überzeugendes Indiz für Glucks „Protest" und „Gegnerschaft" gegen den kaiserlichen Hofdichter ist, denn er versieht die entsprechenden Feststellungen mit mancherlei Einschränkung. Ich vermag diese Folgerungen aber überhaupt nicht als zwingend anzusehen. Daß zwei Librettisten an einer und derselben Oper herumbasteln, ist in damaliger Zeit doch nichts Auffallendes, auch bei Gluck selbst nicht, wie der Fall der *Sofonisba* (1744) beweist, deren Rezitative von F. Silvani und deren Arientexte überwiegend von Metastasio herrühren. Hat Gluck bereits 18 Jahre vor dem *Orfeo* gegen Metastasio „protestiert"? Nein, wenn Durazzo wirklich seinen geschickten, dramatisch wirksamen Verbindungstext, was der Wahrscheinlichkeit nicht entbehrt, mit einer gewissen Schadenfreude ob der Übertrumpfung Metastasios ausgearbeitet hat, so kann man es doch gerade im Hinblick auf ihn als ein Armutszeugnis ansehen, daß er nicht auch die Arienverse selber dichtete, sondern die Anleihe bei Metastasio machte. Dessen geniale Gedichte — man muß dies dem viel zuviel Geschmähten einmal recht deutlich zugutehalten — waren zu ihrer Zeit eben unübertrefflich und unersetzbar. Durazzo und Gluck bedienten sich ihrer — sie entlehnten sie aus den verschiedensten Metastasianischen Dichtungen —, obwohl auch durch einige daran vorgenommene Retuschen gewisse Widersprüche weniger in der äußeren Fassung als in der inneren Haltung zwischen dem in der Arie Gesungenen und dem im Rezitativ Gesagten nicht völlig beseitigt werden konnten. Ein instruktives Beispiel ist das Duett zwischen Claudia und ihrem Jugendfreund Flavio, dessen Fassungen bei Metastasio (*Zenobia* II, 3) und Durazzo gegenübergestellt seien:

Zenobia:	*L'innocenza giustificata*:
Zenobia: *Va, ti consola, addio!* *E da me lungi almeno* *Vivi più lieti dì.*	Claudia: *Va, ti consola, addio!* *E da me lungi almeno* *Vivi più lieti dì.*

Tiridate:	*Come! Tiranna! Oh dio!* *Strappami il cor dal seno,* *Ma non mi dir così.*	Flavio:	*Come, crudele, oh dio!* *Strappami il cor dal seno,* *Ma non mi dir così.*
Zenobia:	*L'alma gelar mi sento.*	Claudia:	*L'alma gelar mi sento.*
Tiridate:	*Sento mancarmi il cor.*	Flavio:	*Mi sento, oh dio, morir.*
Beide:	*Oh, che fatal momento* *Che sfortunato amor!*	Beide:	*Ah, che fatal momento!* *Che barbaro martir!*
	Questo è morir d'affanno; *Nè que' felici il sanno,* *Che si penoso stato* *Non han provato ancor.*		*Deh serenate al fine,* *Irate stelle, i rai.* *Ho già sofferto ormai,* *Quanto si può soffrir.*

Der Zweck der Textveränderungen ist klar: Tiridate ist der Liebhaber der Zenobia, der Gattin des Radamisto — Flavio ist der der Vestalin brüderlich zugetane Jugendfreund, dessen unerotische Beziehung zu dieser ja das Thema der *Innocenza giustificata* ist! Durazzos Rezitativtext läßt über die Art der Beziehungen zwischen Claudia und Flavio naturgemäß nicht den geringsten Zweifel; der Zwiegesangstext jedoch bleibt trotz allen Retuschen mindestens doppeldeutig. Ähnlich ist der Sachverhalt an anderen Stellen des Textbuches. Welch eine Anerkennung des Genies eines Metastasio liegt darin beschlossen, daß desungeachtet Gluck auf des großen Italieners Lyrik nicht verzichten mochte! Wenn einer hier der Blamierte ist, so ist es nicht Metastasio, sondern Durazzo.

Die Verdeutschung des italienischen Textes stammt von Alfred Günther. Um ihr gerecht zu werden, muß man wissen, daß gerade Gluckscher Rezitativtext verhältnismäßig schwer zu übersetzen ist; daß er dem Verdeutscher beträchtlichere Schwierigkeiten bietet als der Text anderer italienischer Opernrezitative der Zeit. Das liegt an der eigentümlichen Art, wie Gluck Sätze und Satzteile zu deklamieren pflegt. Bei ihm sprudeln die Worte nicht wie ein Wasserfall dahin, er meidet jene etwas gedankenlose Art mancher Italiener, unbekümmert über die syntaktische Gliederung hinwegzukomponieren. Infolgedessen muß in der Übersetzung das deutsche Satzglied allzu häufig dem italienischen Satzglied auch dort entsprechen, wo Geist und Fluß der deutschen Sprache es nicht ohne weiteres zulassen. Günther hat diese Klippe im allgemeinen zu umschiffen gewußt; nur an einigen Stellen kann er nicht umhin, den deutschen Satzbau ein wenig zu vergewaltigen. Gewisse Satzgliedverteilungen, wie sie etwa der gefeilten lateinischen Schriftsprache eigen sind, die z. B. Cicero oder Horaz zuweilen übersteigern und der einfache Mann im alten Rom bereits als gekünstelt empfand, verunstalten den deutschen Sprachorganismus bis zur Verrenktheit: „So will für Zeichen halten man von Claudias Vergehen", „Und Jovis heil'gen Tempel und des Romulus traf der Blitzschlag", „Und meiner Liebe der Himmel gibt dich jetzt wieder", „Auf tut das Tor sich des Senates" usw. Diese Beispiele sollen nicht den Eindruck erwecken, als ob das Deutsch der Übersetzung überhaupt ungepflegt sei. Es ist vielmehr sorgsam durchdacht. Nur an einigen Stellen vielleicht zu sehr durchdacht und fast pedantisch dem musikalischen Rhythmus angepaßt. Günther bringt es fertig, den Gluckschen Notentext auch im Rezitativ, von verschwindend wenigen Ausnahmen abgesehen, unberührt zu lassen. Diese Pietät kann gar nicht zu hoch veranschlagt werden. Trotzdem führt sie in einigen Fällen zu weit. Wenn man die Eigentümlichkeiten der Gluckschen Deklamation, ihre Gehämmertheit, ihre Pausendurchsetztheit, ihre rhythmische Gliederung im großen, sorgfältig bewahrt, so sind textbedingte Änderungen im einzelnen durchaus vertretbar, zumal sie wohl dem Auge, in den meisten Fällen aber nicht dem Ohre wahrnehmbar sein werden. Die oben angeführten Beispiele vertragen sich, auch wenn man sie in ein fehlerfreies Deutsch bringt, sehr wohl mit der Musik: „So will man Claudias Sünde als bewiesen betrachten, weil ...", „Und Romulus' und Jovis geweihten Tempel traf der Blitzschlag", „Und der Himmel gibt dich meiner Liebe wieder", „Die Pforte des Senates tut sich auf".

Als Literatur zu *L'innocenza giustificata* werden Schmid, Marx, Wotquenne, Kurth (Jude), Arend, Cooper und der 1936 in London erschienene „Gluck" des Bearbeiters angegeben. Die Auswahl ist willkürlich und lückenhaft. Vor allem fehlt Abert, der in Glucks italienische Opern bis zum *Orfeo* (im Gluck-Jahrbuch II) zum ersten Male mit wirklichem Erfolge für die musikgeschichtliche Erkenntnis hineingeleuchtet und Kurths (Jude) Abhandlung in den Wiener Studien zur Musikwissenschaft (1913) auf ihr richtiges Maß zurückgeführt hat, was um so wichtiger war, als bereits der Titel „Die Jugendopern Glucks" anfechtbar ist, weil er von vornherein eine völlig falsche biographisch-geschichtliche Perspektive ergibt. Auch heute noch verdankt die Gluck-Forschung alle entscheidenden Gesichtspunkte Abert, nicht zuletzt seinen Ausführungen in der Einleitung zu den bayrischen Denkmälern (XIV, 2) und im „Mozart". Deshalb braucht nicht verschwiegen zu werden, daß neuerdings Arnold Schering (in dem oben erwähnten Beitrage zur „Musik") manches Neue zum Gluck-Problem beigesteuert hat, nicht zuletzt einiges über des Meisters Verhältnis zu Händel, das eine gründliche Weiterverfolgung verdient. Mannigfache Einzelheiten zur Gluck-Forschung steuerte ferner die Abert-Schule bei, zu der auch der Referent mit zahlreichen Gluck-Beiträgen gehört (AMW. VI, 165ff.; ZMW. IV, 27ff.; VII, 321ff., 609ff.; VIII, 385ff.; XIV, 2ff., Gedenkschrift für H. Abert, 165ff. usw.). Gerade im Hinblick

auf die Stockung, die in der Gluck-Forschung eingetreten war und die erst neuerdings dank Mosers „Gluck" einer Neubelebung gewichen ist, sollte die Herausgabe eines immerhin problematischen Werkes wie der *Innocenza giustificata* — während ungleich bedeutendere Opern, wie beispielsweise der zweiaktige *Telemacco*, noch immer in den Bibliotheken schlummern — auf dasjenige Schrifttum zurückgreifen, das die gesamten musikalischen, musikgeschichtlichen und kulturhistorischen Voraussetzungen erläutert, denen auch dieses Werk seine Entstehung verdankt. Aus diesem Grunde ergibt sich die Notwendigkeit, an dieser Stelle auf *L'innocenza giustificata* und ihre Stellung sowohl innerhalb der vorreformatorischen Opern Glucks wie auch innerhalb von dessen Gesamtschaffen etwas näher einzugehen.

*

Zunächst sei die Handlung der *Innocenza giustificata* skizziert; Kenner Spontinis erinnern sich ihrer aus dessen „Vestalin". — Die Vestalin Claudia wird beschuldigt, daß sie, in Liebe zu Flavio entbrannt, die Keuschheitspflicht verletzt habe. Flavio beteuert sogleich in der einleitenden Szene, daß lediglich Freundschaft, die zwar zärtlich, jedoch völlig unschuldig sei, ihn mit Claudia verbinde. Durch das Verlöschen des heiligen Feuers scheint der Verdacht jedoch bestätigt zu werden. Der Vesta Priesterin Flaminia, Claudias Schwester und höchste Vorgesetzte, tritt für ihre Unschuld ein. Der Konsul Valerio verlangt Rechtsprechung durch den Senat, weil die durch das Gesetz als Richterin vorgesehene Flaminia unmöglich das Urteil über die Blutsverwandte fällen dürfe. In der dritten Szene erscheint Claudia; sie bekennt ihre Neigung (*affetto*) zu Flavio, versichert jedoch deren unschuldigen Charakter. Lediglich Bruder sei ihr der Kindheitsgespiele. Die große Szene zwischen Claudio und Flavio bildet einen dramatischen Höhepunkt. Nicht ohne Scharfsinn bedeutet die Vestalin dem Flavio, daß sein leidenschaftliches Eintreten für sie den Verdacht gegen sie nur bestärke. Inzwischen hat der Senat sein Indizienurteil gefällt; er erklärt Claudia des Todes schuldig. Im Gefühl ihrer Unschuld ist Claudia entschlossen, würdig als Römerin zu sterben. In diesem Augenblicke bringt Flavio die erregende Kunde, daß zahllose Menschen sich vergeblich abmühen, das Schiff mit dem Bildnis der Ceres an Land zu ziehen; die Göttin zürne Rom ob des Claudia zugedachten Unrechtes. Auch die Vestalin erblickt darin einen Wink der Götter. Sie erbietet sich, des Erfolges gewiß, das Schiff mit ihren schwachen Kräften zu bergen. In der abschließenden großen Chor- und Volksszene vollbringt sie das Wunder; der göttliche Zorn ist von Rom abgewendet und ihre Unschuld bewiesen.

Die hier im Aufriß gegebene Handlung ist nicht bloß nicht-metastasianisch, sie ist deutlich anti-metastasianisch. Sie ist nirgends verwickelt, verfitzt, künstlich hinausgezögert, und sie ist frei von Intrige. Die „galante Liebe" ist nicht nur anektodisch ausgeschaltet und wenigstens durch einen Anflug echter vestalischer Lebens- und Pflichtauffassung ersetzt, sondern Claudias Verhalten findet eine gewisse sittliche Akzentuierung, nämlich in jenen Augenblicken, da sie Flavio warnt, durch sein Verhalten, das doch einzig ihr dienen will, den auf ihr ruhenden Verdacht zu bestärken. Nicht mit üblicher hohler Phrase noch leerer Sentenz weist sie den Helfer zurück, sondern mit guten Gründen, die ebenso in ihrer vestalischen Pflicht wie in ihrer menschlichen Beziehung zu Flavio wurzeln: ein derartiges komplexes Gefühl ist es gerade, was Metastasio nicht kennt, der vielmehr die Gefühlsstruktur seiner Figuren in jedem Falle auf einen einheitlichen, klaren Nenner zu bringen pflegt. Claudias bereits durch den Titel der Festa teatrale hinreichend festgelegte „Unschuld" ist gleichwohl nicht in jene starre Formel gezwungen, wie sie für Metastasio im Hinblick auf jede seiner repräsentativen Bühnenfiguren Gesetz ist. Ganz gewiß ist die Vestalin noch kein Charakter im Sinne einer jüngeren seelenkundlichen Dramatik, aber sie ist von einem gewissen menschlichen Hauche umwittert, wie er in der ebenso metastasiofeindlichen wie reformfreundlichen Sphäre des Wiener Intendanten Durazzo gepflegt wurde.

Demselben Geist entspricht nicht nur die Anlage, sondern vor allem die Durchführung der abschließenden Volksszene. Es ist die einleuchtende Folge von Metastasios Streben nach Typisierung, daß die in seiner Dichtung vorgebildeten musikalischen Formen schematisch und an Zahl gering sind, und ihrem Mangel an Elastizität ist es zuzuschreiben, daß Übergangs- und Zwischenformen so gut wie gänzlich fehlen. Auch die Metastasianische Librettistik kennt bekanntlich *Cori*, sie werden jedoch von der Mehrzahl der Neapolitaner und ihrer Gefolgsleute im Sinne solistisch zu besetzender Ensembles verstanden. Wo sie wirklich chorisch besetzt oder gar in den dramatischen Handlungsverlauf eingebaut werden, dort sind meist reformerische Absichten im Spiele. Namentlich deutsche Meister, außer Gluck z. B. Georg Christoph Wagenseil, haben den wirklichen Chor in diesem Sinne verwendet. Überall, wo sie es taten, geschah es in einem gewissen Gegensatz zu Metastasio, auch dann, wenn sie Metastasianischen Text zugrunde legten. Die Geschichte der in dieser Beziehung charakteristischen Modifikationen der Dichtung des berühmten Librettisten durch reformerisch eingestellte Komponisten muß erst noch geschrieben werden. Glucks *L'innocenza giustificata* ist ein Beispiel dafür. Während die Texte der geschlossenen Formen dieser Festa grundsätzlich aus Metastasio herübergenommen sind, stammen die Worte des wichtigen Chores *Deh seconda, ospite Nume* nicht von ihm. Aber auch sonst sind zahlreiche sinngemäße Änderungen an den Versen Metastasios vorgenommen worden, deren eine ich an dem Duett Claudio—Flavio dargelegt habe. Die dramatisch knapp geschürzte Schlußszene wäre ohne sie vollends undenkbar.

Nicht Metastasianisch ist nach der Feststellung des Herausgebers auch die zur selben Szene gehörige Claudia-Arie *Ah rivolgi, o casta diva*: sie geht — übrigens ebenso wie Claudias Cavata

Fiamma ignota nell' alma mi scende — unter Vermeidung eines eigentlichen Schlusses ins Rezitativ über. Es ist ungemein aufschlußreich für die Glucksche Schaffenspsychologie, wie er im Rahmen dieser sich weitgehend von Metastasio emanzipierenden Festa teatrale diese die eigentliche Opern-„Nummer" sprengende Technik handhabt. Es geschieht in einem gewissen Gegensatz zu der Art, wie der innerlich allmählich zum Reformator heranreifende Gluck vergleichbare Aufbrechungen der festen Form innerhalb des Metastasianischen Bannkreises der unverfälschten opera seria unternimmt, etwa im *Rè pastore* (1756). Obgleich dessen Musik jüngeren Datums ist als die der *Innocenza* (1755), geschieht hier eine ähnliche Modifizierung der Arienform ungleich zaghafter als in dem älteren Werke. An die Arie Amintas *Intendo amico rio* flickt Gluck, nachdem die Form erst einmal ihren regelrechten musikalischen Abschluß gefunden hat, einige überschüssige Takte an, und diese zusätzlichen Takte läßt er dominantisch endigen, um einen gleichsam naturalistischen Übergang zum Rezitativ zu gewinnen. Ganz anders in *L'innocenza giustificata*. Hier begnügt er sich nicht mit der bloßen Andeutung einer naturalistischen Wirkung mittels Anstückelung, sondern er wirkt mittels Auslassung bestimmter vom Hörer zu erwartender Takte echt naturalistisch. Jene Halbheit des opera-seria-Komponisten ist nicht ausschließlich durch den Metastasianischen Textzuschnitt zu erklären, der in dem angeführten Sonderfalle ganz im Gegenteil der musikalischen Eingebung einen gewissen Vorschub leistet —, sie ist in ungleich höherem Grade ein Zugeständnis an die Konvention der großen Oper als solcher, die dem Komponisten ganz andere Bindungen auferlegt als die an sich harmlosere und durch den Eingriff Durazzos ihrer letzten neapolitanischen Aspirationen beraubte Festa teatrale.

Daß die Wahl der ehemaligen österreichischen Denkmälerkommission auf ein Glucksches Festspiel fiel, ist also — aus den angeführten Gründen — zu begrüßen. Es sind bekanntlich auch sonst die kleineren und unverbindlicheren Formen der Festa teatrale oder Festa di camera, der Favola pastorale und der Serenata, schließlich auch gewisser Mischopern, in denen um die Jahrhundertmitte insonderheit deutsche Musiker Neuartiges, Persönliches, wohl auch — was man immer mehr beachten sollte — landschaftlich-volklich Besonderes und damit Zukunftsvolles leisteten, es sei nur an Wagenseils *I lamenti d'Orfeo* (1740), *Andromeda, Euridice, Armida placata* (alle 1750), *Prometeo assoluto* und *Le cacciatrici amanti* (1755) erinnert, während eine Oper wie Anton Schweitzers „Alceste", die dank dem Texte Wielands in ihrer Bedeutung als erste durchkomponierte deutsche Oper vielfach überschätzt worden ist, mit ihrer hilflos geführten Singstimme nur den Beweis erbringt, daß man ungeachtet der neuen dichterischen Haltung von der belcantistischen Vergangenheit, der man sich jedoch im Jahre 1773 in keiner Weise mehr gewachsen zeigt, nicht loskommt. Gluck geht in *L'innocenza giustificata* den Mittelweg.

Dieser Mittelweg bedeutet noch keinen Kompromiß schlechthin, auch dadurch nicht, daß Gluck, der sich die dramatische Handlung von Durazzo zurechtmachen läßt, für die geschlossenen Formen, wie wir gesehen haben, Metastasianische Opernverse benützt (der Herausgeber gibt S. V, Fußnote 2, einen genaueren, die Wotquenneschen Angaben teilweise richtigstellenden Nachweis). Durazzo war als Librettist kein Metastasio, jedenfalls war er viel einseitiger als dieser. Der Wohllaut und die innere Musikdurchtränktheit der formvollendeten lyrischen Strophen des Arkadiers waren schlechterdings unnachahmlich. Aus dem bereits Dargelegten wird es hinlänglich klar geworden sein, daß in der knappen Handlungsschürzung durch den Wiener Indendanten, ja, allein schon in der Tatsache, daß Gluck zu Durazzo als Rezitativdichter seine Zuflucht nahm, zweifellos eine Abwendung von den dramatischen Praktiken Metastasios und eine, wenn auch noch verschleierte Hinwendung zur Reform beschlossen lag, daß aber andererseits in dem Rückgriff auf die Lyrik des kaiserlichen Hofdichters ebenso gewiß eine — für den Grafen Durazzo keineswegs schmeichelhafte — Huldigung vor Metastasios poetischer Begabung zum Ausdruck kommt. Gluck zeigt in dieser Frage eine Mäßigung, von der wir nicht wissen, wie sie Durazzo in den Kram paßte, die aber auf alle Fälle dem musikalischen Gesicht seiner Festa teatrale sehr zustatten kommt. Gleich die erste Arie (Flavios *D'atre nubi è il sol ravvolto*) ist ein Geschöpf dieses Geistes. Sie kostet zwar auf der einen Seite die übliche neapolitanische Gesangsvirtuosität nach Strich und Faden aus, zeigt jedoch andererseits Merkmale einer musikalischen Sammlung und Zuspitzung, die unverkennbar Ergebnis der damals auf dem Gebiete der Oper immer weitere Kreise ziehenden Bewegung des Risorgimento sind. Der Arienmittelteil, der nicht nur bei Gluck zur bevorzugten Stätte der musikalischen Vertiefung und zum Ausgangspunkt der Reformbestrebungen innerhalb der geschlossenen Formen wird, konzentriert einen bereits im Hauptteil angesponnenen Gedanken, indem er aus den Metastasianischen Versen den lyrischen Honigseim bis aufs letzte Tröpflein heraussaugt (vgl. S. 23, Takt 126ff.).

Auch die orchestrale Motivik des Hauptteils wird hier übernommen, jedoch in einer dem tröstlichen, gedämpfteren Charakter des Mittelteils entsprechenden abgewandelten Form, und die instrumentale Motivik der Gesamtarie ist es, die unverkennbar die zwar noch nicht in die Reformsphäre einmündende, ihr jedoch bereits zuneigende Kunstauffassung Glucks offenbart, eine Kunstauffassung, von der wir wissen, daß er sie mit manchen Zeitgenossen teilt. Im vorliegenden Falle weist die Konsequenz dieser motivischen Technik auf Jommelli. Hans Joachim Moser betont die zweifellos vorhandene motivische Beziehung zwischen dieser Arie und dem ersten Satze der Sinfonia; die Unterschiede sind jedoch mindestens ebenso wichtig wie die Übereinstimmungen, die Unterschiede nämlich, die sich ganz offensichtlich von der Einsicht herleiten, daß die Sinfonia ihren ideellen Bogen über das ganze Werk spannt, während die Arie ihren Platz

nur an einem ganz bestimmten Punkte der Handlung hat. Was in der „Ouvertüre" durchaus generelle Färbung hat, wird in der Arie individualisiert. In dieser ist es namentlich die ausgeprägte — in der Sinfonia nur ganz allgemein und unverbindlich angedeutete — Synkopik und eine mannigfaltige und sehr durchdacht durchformte Rhythmenverbindung (vgl. z. B. S. 16, Takt 41), die, eine echte Polyrhythmik, der Seelenverfassung Flavios gerecht wird. Von diesen Zügen findet sich in der Sinfonia bezeichnenderweise keine Spur.

Diese stilistischen Merkmale allein würden eine moderne Ausgabe der *Innocenza giustificata* noch nicht rechtfertigen, wenigstens soweit diese auch praktische Ziele verfolgt, denn sie sind zwar entwicklungsgeschichtlich sehr bedeutungsvoll, sprechen unmittelbar aber nur den „Kenner" an, ohne dem „Liebhaber" ohne weiteres etwas zu sagen. Zündender sind die Gesänge Claudias, auf die der Komponist ersichtlich viel Liebe verwendet. Allerdings haben auch sie zunächst eine Eigentümlichkeit, dank welcher zwar die entwicklungsgeschichtliche Situation beleuchtet, die Anteilnahme des heutigen Hörers aber nur bedingt wachgerufen wird. Gluck hat der Sängereitelkeit, die er später in der Vorrede zur „Alceste" (1769) so scharf verurteilen sollte, noch nicht den Kampf angesagt; er hat die Claudia-Partie im Hinblick auf die Koloratursopranistin Catarina Gabrielli angelegt, die Schülerin Nicolo Porporas und Freundin Gaetano Guadagnis, des ersten Orfeo und Telemacco. Der stark virtuose Zuschnitt mancher Teile der Arien Claudias ist ihr in Rechnung zu stellen. Freilich enthalten auch die Claudia-Koloraturen viel musikalische Substanz; unsere Zeit, die ein wachsendes Verständnis für solche rein musikhaften Züge in der Oper aufbringt, wird ihnen unter bestimmten, nicht überall erfüllbaren Voraussetzungen der praktischen Wiedergabe möglicherweise ein verhältnismäßig williges Ohr leihen. Immerhin bleibt vielfach, so gleich in der Arie *Guarda pria*, ein Zwiespalt zwischen virtuosem Zuschnitt und ernsthaften Ansätzen zu dramatischer Charakterisierung. Diese sind nach guter alter Gepflogenheit im (*g*-moll-) Mittelteil zu finden. Er ist ein Meisterstück des mittleren Gluck. Für die bereits weit gediehene Entfaltung des psychologisch-dramatischen Stilbewußtseins des Komponisten ist gegen Ende dieses den Sinn der inneren Handlung weitgehend ausschöpfenden Arienteils eine auftaktig überleitende chromatische Phrase der Ersten Violinen (b^2–a^2–gis^2–g^2) kennzeichnend. Mit welcher inneren Folgerichtigkeit der Gluck von 1755 den Seelenzustand der schuldlos sich wissenden, hart beklagten Vestalin mittels einer chromatischen instrumentalen Tonfolge andeutet, geht aus einem Vergleiche dieser Arie Claudias mit der Arie des Titelhelden *Recagli quell' acciaro* in der sechsten Szene des zweiten Aktes von Glucks *Ezio* (1750) hervor, die in einer auffallend ähnlichen Situation von einem ebenfalls schuldlos verdächtigten Menschen gesungen wird und an einer durchaus vergleichbaren Stelle einen im gleichen Sinne charakteristischen chromatischen Gang der Ersten Violinen (und damit wiederum eine instrumentale Tonfolge!) aufweist (a^2–gis^2–g^2–fis^2–f^2–e^2).

Gluck ist konsequent genug, um in *L'innocenza giustificata* die Chromatik als Charakterisierungsmittel Claudias auch in den anderen Gesängen der Vestalin — mit einer einzigen bezeichnenden Ausnahme — beizubehalten, und stets zieht er, was sowohl dramatisch-psychologisch als auch musikalisch-technisch begründet werden kann, die Instrumente als Interpreten heran. In der Cavata sind es die Bratschen, die das triolische Tonweben der Violinen chromatisch durchleuchten (b^1–a^1–as^1–g^1–ges^1), im Zwiegesang Claudias und Flavios verrät uns zunächst eine chromatisch absinkende Sechzehntelpassage der Ersten Violinen den Seelenzustand des Mädchens (S. 70, Takt 131—136).

In der gleichen Arie gibt es noch eine zweite, ungleich schärfer profilierte chromatische Figur, die diesmal die Zweiten Violinen intonieren. In dem Umstande, daß sie nicht Claudias, sondern Flavios Singstimme umspielt, wird zweifellos dem (bei Metastasio übrigens häufigen!) Sachverhalte Rechnung getragen, daß der Mann sich gegenüber der Frau als der im Erleiden des Ungemachs Schwächere herausstellt, daß deshalb also gewissermaßen ihm das chromatische Schmerzensmal an die Stirn geheftet wird; aber *L'innocenza giustificata* ist noch im weitesten Sinne „Musikoper" genug, um die weitergehende Deutung zuzulassen, daß das farbige musikalische Gemälde in seiner Ganzheit der Charakterisierung Claudias geweiht ist (vgl. S. 69, Takt 165—169).

In der der Gabrielli auf den Leib geschriebenen großen Arie *La meritata palma* ist es ausgerechnet die virtuose Koloratur, die Gluck, und zwar auf eine höchst eigentümliche und für seine ganze musikalische Denkweise ungemein aufschlußreiche Weise, ihres äußerlichen Wirkungsstrebens in fühlbarem Grade entkleidet, indem er sie zur Trägerin chromatischen Ausdrucks macht. Gleichzeitig verleiht er ihr streng thematische Bedeutung, denn bereits im Vorspiel intonieren die Violinen den Gedanken ausdrucksvoll, den die Koloratursopranistin alsdann (unison mit den Violinen!) ausführt (vgl. S. 96, Takt 83ff.).

Es gehört bekanntlich überhaupt zu den Gepflogenheiten Glucks vor der Reform, zwischen Koloratur und Arienthematik eine besonders enge Beziehung herzustellen, die Koloratur beispielsweise aus dem Vorrate des instrumentalen Motivmaterials zu speisen, ihr auf diese Weise den ihr ursprünglich eigenen improvisatorischen Charakter zu nehmen, sie zum integrierenden Bestandteil des musikalischen Gedankenganges zu machen, ja, ihr geradezu den Charakter eines musikalischen Themas zu verleihen. Wie weit der Meister in der Handhabung dieser Methode um die Mitte der fünfziger Jahre bereits fortgeschritten ist, läßt die Tatsache erkennen, daß er in der Arie *La meritata palma* die Sinngebung und geistige Vertiefung innerhalb der Koloratur bis zu ihrer Durchdringung mit letztem psychologisch charakterisierenden Gehalte treibt. Gluck

hat diese Methode der Durchseelung überlieferter und teilweise bereits stark abgenützter Ausdrucksmittel zunächst nicht weiter ausgearbeitet und sie in der Reform nicht unmittelbar ausgewertet, aber er hat sich ihrer doch in den Jahren der Reform, man denke an den *Telemacco*, erinnert. Mittelbar jedoch haben auch die Reformopern aus dieser unvergleichlichen Verfeinerung der Kompositionstechnik ihren Nutzen gezogen.

Die erwähnte einzige Ausnahme von der Regel, Claudia mittels chromatischer Tonfolgen zu charakterisieren, ist für den Gluck der *Innocenza* ebenso aufschlußreich wie die Regel selbst. Es handelt sich um die Arietta *Ah rivolgi*. Obwohl ihre musikalische Substanz etwas dürftig ist, weht etwas in ihr vom Geiste der kleinen Liedformen des *Orfeo*, und ihre tonlich-klangliche Struktur ist ein Abbild der seelischen Verfassung Claudias von drastischer Eindringlichkeit. Wie ist die dramatische Situation? Die Vestalin steht jetzt nicht mehr im Wortgefecht mit wohl- oder übelgesinnten, mit anklagenden oder sie verteidigenden Menschen; sie wendet sich an die Gottheit unmittelbar, von der ihr bewußt ist, daß sie um ihre Unbeflecktheit wissen muß: *Ah rivolgi, o casta diva*! Nicht von ungefähr stammt gerade dieser Ariettentext nicht von Metastasio. Im Gegensatz zu den meisten übrigen Arientexten der *Innocenza*, die an einigen Stellen zur dramatischen Situation passen wie die Faust aufs Auge, weil sie Claudio und Flavio als Metastasianisch brünstiges Liebespaar erscheinen lassen, ist der Inhalt der Ariettenverse der Handlung vollkommen angemessen. Die Reinheit der Göttin ist Claudia von vornherein die Gewähr für die Erfüllung ihrer Bitte. Ihr Seelenzustand ist daher von Grund auf verwandelt; er hat etwas Inspiriertes, Ekstatisches, Hellsichtiges. Ihr Inneres wird nicht von mannigfaltigen und einander vielleicht widersprechenden Empfindungen durchwühlt, sondern von einem einzigen Grundgefühl durchdrungen. Bisher wurde geredet, jetzt ist sie es, die handelt: was zahlreiche starke Arme nicht vermochten, das Schiff zu bergen, wagt sie allein mit ihrer schwachen Kraft, und sie weiß, daß das Werk dank ihrer vestalischen Unschuld gelingen muß. Wie somit ihre Seele von irdischen Verwicklungen völlig frei ist, so ist das, was sie singt, von einer sieghaften Einfachheit. In diesem Sinne verzichtet Gluck auf alle besonderen Kunstmittel, in erster Linie auf seine spezifische Chromatik, denn diese wäre hier völlig fehl am Platze.

Jene Arie Claudias, *La meritata palma*, worin der Komponist so genial zwischen Gesangsvirtuosität und dramatischer Charakterisierungskunst den Ausgleich schafft, ist mit ihren zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern Betätigungsfeld auch für jene Kunst der Instrumentierung, die Gluck zwischen dem *Artaserse* (1741) und dem *Orfeo* (1762) sorgfältig pflegt und weiterentwickelt. Man muß in diesem Entwicklungsstadium des Meisters klar zwischen einer rein musikalischen und einer dramatisch charakterisierenden Verwendung der Bläser unterscheiden. In die erste Kategorie gehört — wenigstens in der Mehrzahl aller Fälle — die vielfach verwendete konzertierende und imitatorische Technik, in die zweite ein häufig bevorzugtes plastisch solistisches Hervortreten einzelner Bläser, während der klangmalerischen Verwendung bald die eine, bald die andere künstlerische Absicht zuzuschreiben ist. Hinzukommt in jenen Entwicklungsjahren selbstverständlich noch ein der Überlieferung sich anpassender durchaus konventioneller Gebrauch der Bläser. In der genannten Arie interessiert nun nicht bloß die wiederholte Anwendung der Nachahmungstechnik als solcher, sondern in viel höherem Grade noch die auffallende Rücksicht, die der Komponist auf Klangfarbe, Beweglichkeit und Familieneigentümlichkeit der betreffenden Blasinstrumente nimmt, eine Rücksicht, die so weit geht, daß er den Grundsatz der klanggerechten Ausnützung des Instrumentes über das Prinzip der tongetreuen Imitation (Kanonik) stellt, und zwar gerade auch dann, wenn die kunstvoll eingeleitete Nachahmung ohne weiteres intervallgetreu durchführbar gewesen wäre. Sämtliche Abweichungen von der strengen Nachahmung, die sich in den Takten 8—12, 33—38 und 71—76 ergeben, machen nicht etwa aus der Not eine Tugend, sondern sind vom souveränen Willen eines Musikers eingegeben, der zwischen der beweglichen hellspröden Oboe und dem teils sonoren, teils gepreßten und näselnden Fagott bewußt unterscheidet und außerdem im vorliegenden Fall offenbar besonderes Gewicht auf die mittlere und hohe Tonlage des Fagottes legt. In der Verbindung der Holzbläser und Hörner untereinander und mit den geteilten (!) Bratschen erzielt Gluck in dieser Arie glänzende konzertierende Wirkungen, welche dem üppig, aber nicht ausschweifend kolorierten Gesang eine Folie bieten, wie sie stilistisch sinngerechter überhaupt nicht sein kann.

Gluck ist es jedoch nicht allein um diesen musikalischen Glanz zu tun, das beweist der an einigen Stellen zu beobachtende, ungemein durchdachte Einsatz der Oboen im Dienste wiederum der dramatischen Charakteristik. Der Meister der *Innocenza giustificata* knüpft in dieser Beziehung an eine Praxis an, die sich bereits in einer langen Reihe seiner großen italienischen Opern bewährt hat, die aber nunmehr, in einem verhältnismäßig weitgediehenen Reifestadium seiner musikalischen Entwicklung und innerhalb des derartige Wirkungen begünstigenden knappen Festa-teatrale-Rahmens, besonders eindringliche Ergebnisse zeitigt. Was drei so unterschiedliche Frauengestalten wie Fulvia im *Ezio*, Vitellia im *Tito* und Elisa im *Rè pastore* in den Gluckschen Partituren an sonderlich weiblicher Individualität aufzuweisen haben, verdanken sie nicht der lyrischen Federzeichnung Metastasios, sondern den musikalischen Pinselstrichen Glucks, und die Palette, in die dieser seinen Pinsel taucht, enthält nicht zuletzt Bläser-, für die Frauengestalten vornehmlich Holzbläser-, ganz speziell Oboenfarben. Während aber in *La clemenza di Tito* der — allerdings reichlich weibische — Sesto haargenau wie irgendeine weibliche Gestalt durch süßmelancholisch langgezogene Oboetöne gekennzeichnet und auf diese Weise die Grenze zwischen

männlicher und weiblicher Charakteristik verwischt wird, ist die — drei Jahre später entstandene — Claudia-Partie nicht zuletzt dank ihrer Oboencharakterisierung entschieden gegen die männlichen Partien des Werkes abgehoben. Der spezifische Oboenklang ist überhaupt ausschließlich der Vestalin vorbehalten. Die Oboen der ersten Flavio-Arie sind ein Überbleibsel aus der Sinfonia, auf deren Zusammenhang mit der Arie, wie bereits bemerkt wurde, Moser hinweist; im übrigen beschränkt sich ihre Mitwirkung hier auf die Ritornelle und auf einige wenige Arientakte, wo sie füllen oder — in der Koloratur — konzertierend mitpfeifen. Im übrigen erscheinen Oboen außerhalb der Vestalingesänge nur noch in den Schlußchören, wo sie in das Tutti eingebaut sind. Flaminia wird (in ihrer einzigen Arie) sehr bezeichnend durch zwei Flöten, der Konsul Valerio ebenso charakteristisch (in seiner Arie *Quercia annosa*) durch zwei Trompeten gekennzeichnet. Die musikalische Durchleuchtung von Claudias Seele durch die Art der Oboenverwendung ist innerhalb unserer festa teatrale einzigartig; hier bewährt der Komponist bereits eine Meisterschaft, welche bis hin zu den „Iphigenien" keines Zuwachses an Wesentlichem mehr bedurfte.

Unter Hinweis auf die Besonderheit der Aufführungstechnik auf dem *D*-Naturhorn hebt Moser eine chromatische Hornstelle in Flavios erster Arie hervor und spricht in diesem Zusammenhange von einem „Markstein in der Geschichte der Instrumentation". Ein Überblick über die lange Kette der vorreformatorischen Opern Glucks zeigt, daß diese Kühnheit sich nicht von ungefähr ergibt, denn gerade dem Horn wendet der Komponist in wachsendem Maße seine Aufmerksamkeit zu, sei es, daß er es rein melodisch oder konzertierend, sei es, daß er seinen Ton geradezu im Sinne eines romantischen Naturlautes verwendet. Sehr zu beachten ist aber auch, daß die von Moser sehr richtig erkannte kühne Ausnützung der Stopftöne wohl in der Arie, nicht aber in dem mit dieser Arie korrespondierenden ersten Sinfoniasatze zu beobachten ist, ein neuer Beweis dafür, daß die Verwandtschaft von Instrumental- und Gesangsstück nicht sehr tief reicht. Die Ouvertüre hält sich stilgerecht in einer allgemeineren Sphäre, während die intimer charakterisierende Musik erst nach Aufgehen des Vorhanges beginnt.

Glucks *L'innocenza giustificata* erscheint mit ihrer knapp geschürzten, flott fortschreitenden und durchaus sinnvollen Handlung, mit ihren zahlreichen musikalischen Feinheiten und mit ihren vielen dramatisch zündenden musikalischen Eigenschaften nicht ungeeignet für eine Wiederbelebung im Kammerbühnenrahmen, während sie im üblichen Repertoirebetrieb dank ihrer Zartgliedrigkeit mit Sicherheit bald unter die Räder geriete. Ihre Veröffentlichung in den österreichischen Denkmälern ist also auch unter dem Gesichtspunkte einer modernen Gluck-Wiederbelebung zu begrüßen. Vor allem aber trägt sie auch zur tieferen musikgeschichtlichen Erkenntnis des Opernreformators bei, fördert sie die Gluck-Forschung, von der sie zugleich ihrerseits ein Teil ist. Walther Vetter, Posen

Helmut Schultz,

Das Madrigal als Formideal. Eine stilkundliche Untersuchung. (Publikationen der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Leitung Th. Kroyer. Zehnter Jahrgang 1938/39. Abhandlungen II.) Leipzig 1939.

Schultz veröffentlicht hier seine Leipziger Habilitationsschrift von 1932. Er gibt in der Vorbemerkung die biographisch-stilistische Erklärung ab, er habe die Textfassung von 1932 durchgeprüft, doch um des Zusammenhangs willen nicht immer verworfen, wo er sich heute anders, vielleicht schlichter, ausdrücken würde. In der Tat, wir hätten doch eine gründlichere Revision vorgezogen. Die das Madrigal und Gabrieli betreffenden Erkenntnisse hätten in einer „schlichteren" Darstellung bequem in einem Aufsatz Platz gehabt. Sie bringen zur Kenntnis Gabrielis wenig, zur Geschichte des Madrigals gar nichts Neues. Sch. hat sich zudem kaum die Mühe gemacht, die zwischen 1932 und 1939 erschienene Literatur über das Madrigal gründlich zu verarbeiten. Er versäumt es z. B., festzustellen, daß das S. 54 ad 1 zitierte Madrigal 1934 in DTÖ Bd. 41, S. 9 abgedruckt ist. Schon die ästhetische Einleitung über Form und Stil befremdet. Form im Kunstwerk ist doch wahrlich nichts Abstraktes, sondern lebendig Geprägtes! Es ist ästhetische Spielerei, daß „ein vielleicht bloß ‚differentialer' Zwischenraum zwischen idealnächster wirklicher Form und Idealform unüberbrückbar gewesen sei, und daß das Formideal seine magische Rolle nur unter der Fiktion gespielt habe, ‚als ob' es dem menschlichen Formvermögen erreichbar gewesen sei". Dieses unerreichbare „Formideal" hat Sch. sich für seine Zwecke abstrahiert. Er kann allein daher auch den Abstand zwischen dem unerreichbaren Formideal Helmut Schultzens und den bloß vom menschlichen Formvermögen geformten Meisterwerken der Literatur, etwa Arcadelts *Il dolce e bianco cigno* oder Marenzios *Liquide perle amor* ermessen. Uns anderen genügen die letzteren als formvollendete, unerreichbare Meisterwerke!

In dem Kapitel, welches das Madrigal um Gabrieli und die Geschichte des Madrigals behandelt, erfahren wir leider überhaupt nichts Wesentliches. Wieweit die Frottola wirklich im Volksgesang „in einer bloß angedeuteten Stilisierung" um 1500 hervortritt, ist keineswegs festgestellt.

Die uns bekannten Frottolen sind nicht improvisatorisch, sondern polyphon ausgearbeitet. Von „ironisch bewußten Verstößen gegen den Kontrapunkt“ in der Villanella zu reden, halte ich für verfehlt. Die Quintenparallelen der Villanella sind sicherlich Nachahmung volkstümlicher Musikpraxis, die noch Leopold Mozart in Italien hörte. Über die Geschichte des Madrigals wird, für eine Habilitationsschrift, geradezu beschämend wenig gesagt. Daß die einzelnen Städte Italiens „örtlich bedingte und gefärbte Schulen“ entstehen sahen, ist zwar seit P. Wagner öfters wiederholt worden; aber niemals ist ihr Stilunterschied beschrieben worden. Daß Monte zwischen „niederländisch und römisch“ einzureihen, daß Marenzio „im Sinne wirklicher virtù der Virtuose des bemeisterten Madrigals“ war, das sind Gemeinplätze. Verfehlt ist die Charakteristik Palestrinas und Lassos als Madrigalisten. So ist denn dieser das Madrigal in seiner Entwicklung betreffende Abschnitt ohne jeden Wert für den Belehrung suchenden Leser. Besser ist die Behandlung der Werke Gabrielis. Leider sind aber auch hier richtige Beobachtungen und Charakteristika nicht in einer Weise dargeboten, die eine klare und eindeutige Schilderung des Werks und der Entwicklung Gabrielis ermöglicht hätte. Sch. liebt es, intellektualistisch mit den Begriffen zu jonglieren. Er gebraucht z. B. den Vergleich mit dem Kräfteparallelogramm. Dieses ist bekanntlich eine graphische Darstellung zweier verschieden gerichteter Kräfte, welche die Errechnung der gemeinsamen Wirkung ermöglicht, zeichnerisch eben durch das Parallelogramm, dessen Diagonale Richtung und Stärke der resultierenden Kraft feststellt. Sch. spricht von einem Kräfteparallelogramm, das im Gegensatz zu dem physikalischen unberechenbar und künstlerisch frei sei. Es ist also eben kein Parallelogramm, denn gerade das Wesentliche des Vergleichs, eben die Errechenbarkeit, fehlt bei diesen divergierenden Kräften. Welcher Mangel an Logik! Es wäre dieser Satz völlig belanglos, wenn er nicht kennzeichnend für den „vermanirierten goût“ dieser Arbeit wäre.

Kurz zusammengefaßt wären die wesentlichen Feststellungen Sch.s: Gabrieli läßt jeder Stimme so viel Text als möglich. Verzögerungen in einer Stimme holt er ein durch Beschleunigung. Diskant und Baß sind ruhiger, der Baß in „entschiedenen Intervallschritten und klammerartigen Haltetönen“. (Kiwi, Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im 16. Jahrhundert. Diss., Heidelberg 1937, hat darin richtig die Bedeutung für die Generalbaßentstehung erkannt.) Sparsame Chromatik, später noch eingeengt. In der Rhythmik längere Strecken mit moderner Takthebigkeit. Vertikalität sinnentsprechend als Ruhemoment verwendet, Horizontalität der unbedingten Melodie selten, ein Übermaß von Auszierung wird angewandt. Im Anfang sind die Stimmen weitspurig ausgeholt, im Schlußbezirk am dichtesten. Innere Einschnitte meist nicht in allen Stimmen, Reimbeziehung selten. Paariger (wiederholter) Schlußteil. An Beispielen wird noch einiges Spezielle über Gabrielis Art nachgetragen, an einem 3st. Madrigal von 1575, einem 8st. Dialog von 1587 und einem frühen 4st. von 1566, an letzterem unter Vergleich mit Marenzios Kompositon desselben Petrarcaschen Textes. Sch. macht richtige Beobachtungen an Einzelheiten. Was aber nicht gelingen will, ist Persönliches von Zeitüblichem zu sondern. Dazu ist freilich eine Monographie nur geeignet, wenn ein sehr großes Gebiet an Literatur zum Vergleich steht.

Im Schlußkapitel kommt Sch. wieder auf seinen „Abstand vom Ideal“ zu sprechen, er sieht eine „Tragödie des Madrigales“ in der Antithetik seiner Mittel: Polyphonie—Homophonie, Melodik—Vertikalität usw. Von einer Spannung zwischen diesen polaren Elementen kann man wohl sprechen, nur daß gerade sie ungeheuer fruchtbar für die Entwicklung des Madrigals geworden ist, nicht tragisch.

So legt man denn die Studie Sch.s wenig befriedigt aus der Hand! Eine andere Frage erhebt sich: War es notwendig, daß der Herausgeber Sch., als stellvertretender Leiter der Publikationen, diese Arbeit des Verfassers Sch. in die Reihe aufnahm? Es scheint zweifelhaft, ob er dem Verfasser Sch. damit einen Dienst erwiesen hat. Die Abonnenten dieser wichtigen Sammlung durften aber vom Herausgeber und vom Verfasser Besseres erwarten. Hans Engel, Königsberg

D. A. van Krevelen,

Philodemus — De Muziek. Met vertaling en commentaar. Academisch proefschrift Amsterdam. J. Schipper Jr., Hilversum 1939. XXV und 233 S.

Eine neue Ausgabe von Philodems de musica muß dem Stand der Philodem-Forschung entsprechen, die gerade in den letzten Jahren meisterhafte Leistungen wie Chr. Jensens Ausgabe des 5. Buches über die Gedichte (Berlin 1923) verzeichnen kann. Mag deren vorbildliche Ausstattung — neben Text und Übersetzung findet man auch die Neapler und Oxforder Nachzeichnungen

der Papyrusschriftzüge, oft die einzige noch brauchbare Textgrundlage — für eine Dissertation zu anspruchsvoll sein, bereits 1885 erinnerte W. Scott mit Recht daran, daß keine Ausgabe Anspruch auf Endgültigkeit erheben kann, wenn sie nicht auf einer neuen Vergleichung des Originals gegründet sei, wo dies noch existiere. Für das 4. Buch war daher Papyrus 1497 zu prüfen, was Kemke unmöglich war, ebenso waren die diesem unzugänglichen Oxforder Abschriften heranzuziehen (vgl. Pauly-Wissowa, Real-Enzyklop. Halbb. 38, Sp. 2460). Ferner mußten die von Kemke nicht gedeuteten, daher weggelassenen Reste vorgelegt, mindestens der Umfang des Fehlenden bestimmt werden. Die neue Ausgabe erfüllt leider diese Voraussetzungen nicht; z. B. wird die Nummer 1497 nie genannt. Der Herausgeber schließt sich vielmehr, was S. XIV so beiläufig verrät, im wesentlichen an Kemke an, bis in die Fassung des kritischen Apparates (besonders auffallend die 1. Person auf S. 28), manchmal sogar bis in die Druckfehler (S. 78, 80, 84).

Für diese äußeren Schwächen entschädigt aber, daß in den Text die zahlreichen von Gomperz, v. Arnim u. a. versuchten Lesungen und Verbesserungen, dann die von Bassi herausgegebenen Bruchstücke des Papyrus 1583 aufgenommen sind. So hat man alles beieinander.

Erwünscht wäre eine Tabelle über die in den Stoicorum veterum fragmenta gesammelten Stellen gewesen, besonders da ihre Textfassung im Apparat angeführt wird; ferner eine andere darüber, wo die einzelnen Nummern der Volumina Herculanensia in der Ausgabe eingereiht sind (vgl. S. 7). Leider sind die Seitenzahlen der Ausgabe Kemke, nach der zitiert wird, nicht beigefügt. Durchgehende Zeilenzählung jeder Seite würde das Zitieren erleichtern und den Umfang eines dringend nötigen Wörterverzeichnisses verringern. Der Herausgeber fügt nur eine kleine Auswahl an, bedauerlich, da das von C. J. Vooys vorgelegte Lexicon Philodemeum (Teil I, Purmerend 1934) für de musica gar nicht ausreicht.

Der kritische Apparat verzeichnet mit wenigen, bei der sonstigen Genauigkeit auffallenden Ausnahmen alles Wissenswerte. Die vom Herausgeber selbst oder seinem Lehrer W. E. J. Kuiper beigesteuerten Textvorschläge wird man der Überlegung wert finden, aber nicht immer unbedingt zustimmen. So möchte ich unter anderem I 15, 1; 17, 4; 27, 19, wo ich v. Arnim folge; III 49, 18 wegen der raschen Wiederholung mit Fragezeichen versehen. Für gut halte ich III 10, 12; 24, 9; 43, 11; 50, 4; 77 B, 20. Im allgemeinen ist also der Text verläßlich, soweit er es ohne Nachprüfung der Originale sein kann.

Die beigefügte Übersetzung zeugt von sachlichem Verständnis, wo etwas herauszuholen war. Die sprachliche Fassung zu beurteilen, muß den Landsleuten des Verfassers überlassen werden. Daß nicht alle Sätze übertragen sind, begreift man, bedauert es auch manchmal, wie bei I 5. Nur eine Paraphrase ist I 19. Bedenklich dünkt mir S. 53, I 8, wo doch die Komponisten Subjekt sind, oder IV 6, 11. Falsch ist I 13, 5, wo sicher μουσική Subjekt bildet. Zu Unrecht blieb hier die Textfassung bei Wilamowitz, Metrik S. 63, und Fragm. d. Vorsokratiker, Damonfrg. 4 unbeachtet. Dort wird das Fragment nach III 77 (S. 116) ergänzt. Der Hinweis auf Wilamowitz hätte auch den Kommentar entlastet.

Dieser beschränkt sich meist auf sprachliche Beobachtungen. Den ästhetischen Problemen und den Gedankengängen wendet sich der Verfasser weniger zu oder glaubt mit der Einleitung Genügendes gesagt zu haben. Das 4. Buch ist recht stiefmütterlich behandelt. Da viele Kommentarbenützer nicht das ganze Buch, sondern nur engbegrenzte Stücke nachsehen, wäre es gut gewesen, Rückverweise auf jene Stellen zu machen, bei denen früher auf das 4. Buch hingewiesen wurde.

Im einzelnen sei auswählend bemerkt: I 22 scheint eine Erörterung nach dem Satz ὅμοια δι' ὁμοίων vorzuliegen, der in der voraristotelischen Wahrnehmungstheorie eine Rolle spielt. Zum Gegenstück III 32 vgl. Ath. XIV 628 C, Hippokrates VI 92, 1 L. So wären eine Menge Fragen anzuschneiden.

I 25: Für den Gebrauch der Salpinx bei Sportveranstaltungen, wozu der Verf. keine Parallelen fand, verweise ich auf Monumenti antichi XIX (1908—1910) 562—614, wo auch literarische Parallelen angegeben sind, so CIG 3765. Auf dem Relief von Chieti (Taf. 1) und dem pompeianischen Gladiatorenrelief (Taf. 4) sind tubicines zu sehen. (Die Instrumente sind im Text der Monumenti nicht richtig erkannt.) Vgl. noch Forsch. u. Fortschr. 4 (1928), 22. — Zum Aulos ist die S. XV zitierte, mit Vorsicht zu benützende Dissertation Huchzermeyers und das Buch von K. Schlesinger, Greek Aulos (1939), zu nennen.

I 32: Zum wichtigen Begriff τὸ πρέπον nötig: M. Pohlenz, Nachr. Gött. Ges. d. Wiss. phil. hist. Kl. 1933 (I 16); Chr. Jensen, Berl. Sitz.-Ber. 1936, S. 299, 310. Aus Philodem vgl. III 11; 48; IV 23, 31.

III 8, 3: Die Erklärung von συγκλᾶν führt abseits. κλᾶν hat eine musikalische Bedeutung; man spricht von ῥυθμοὶ κεκλασμένοι, μέλη κεκλασμένα.

III 21, 10: Da nicht Philodem spricht, beweist sein sonstiger Sprachgebrauch nichts. φορά muß hier orchestische Bedeutung haben. Vgl. Bull. Corr. Hell. 61 (1937) 79ff.

III 65: τύπανον ist die Hand-Rahmentrommel, Tamburin, das typische Instrument des Magna-Mater-Kultus, ein Symbol des Weltalls. ῥόμβος ist das Schwirrholz, das apotropäisch bei Kultvorgängen gebraucht wurde. Es ist nicht identisch mit τύπανον. Vgl. A. S. F. Gow: *ΙΥΓΞ, ΡΟΜΒΟΣ*, Rhombus, Turbo. Journ. of Hell. Stud. 54 (1934) 1—13; E. Tavenner: Iynx and Rhombus. Transact. and Proceed. of the Americ. Philol. Assoc. 64 (1933) 109—127.

III 76: Zum Aristoxenosfragment wäre manches zu sagen. Vgl. Weil-Reinach (Jude) zu

Plut. § 251. Die Frage, wieweit hier noch aristotelische Ansichten vorliegen, wie die einzelnen Empfindungen verschieden gewertet wurden, ist nicht berührt. Vgl. E. Bignone, l'Aristotele perduto II 389. 468 Anm. 1. Gnomon 1941, 38.

Pap. 1576, S. 122. Die Pythagorasanekdote ist ein beliebter Beweis für die beruhigende Macht der Musik. Vgl. L. Deubner: Jamblich, de vita Pythag. 1937, S. 107. Düring, a. a. O., S. 273.

Pap. 1583, S. 130. Nur ein kurzer Satz der Einleitung (S. XIII), der nicht einmal die Nummer angibt, und das Zitat unter den Siglen macht den ersten Herausgeber Bassi namhaft. Man wünschte doch Näheres über den Papyrus zu erfahren. Bassi glaubt, er gehöre mit Nr. 225, 1575, 1578 und wohl auch 1094 zu einer Rolle zusammen und stelle eine andere Ausgabe der Bücher 1—3 dar, möchte auch die Reihenfolge der Fragmente ändern. Auf S. 134 sind versehentlich die Schlußzeilen 16—18 von Frg. 4 von ihrem Context durch den kritischen Apparat getrennt.

IV 5, 42: vgl. Philodem *περὶ θεῶν διαγωγῆς* Frg. 76, 3. Der stoische Tugendkatalog, der auch eine *ἐρωτικὴ ἀρετή* unterscheidet, wird angegriffen.

IV 12, 1: Wichtige Behandlung der Stelle bei Wilamowitz Pindaros, S. 142.

IV 13, 10: vgl. I 28, 29. IV 5, 42.

IV 14, 40: Kommentar, S. 37.

IV 17, 30 und 18, 24: Kommentar, S. 41.

IV 20, 21: vgl. I 30, 45.

IV 23, 28: vgl. I 32.

IV 30, 14: vgl. Herb. Oppel: *Κανών* Philol. Suppl. 30, 4 (1937).

Die Einleitung bespricht zunächst den wahrscheinlichen Aufbau des Werkes. Die fast allgemein angenommene Zuteilung an die Bücher 1—3 hat jüngst Max Schäfer, Diogenes als Mittelstoiker (Philol. 91 (1936) 174—196), angegriffen. Er will alles Erhaltene dem 4. Buch zuschreiben (S. 179), eine höchst fragwürdige Behauptung, der übrigens Schäfers Anmerkung zu S. 193 widerspricht. Auch soll der Aufbau nach Stoffgebieten, nicht nach den Hauptvertretern der Philosophenschulen geschehen sein. Zu all dem mußte der Verf. Stellung nehmen.

Der 2. Teil versucht einen Überblick über die verschiedenen antiken Systeme der Musikästhetik vor Philodem zu geben. Die Behandlung desselben Stoffes durch R. Schäfke, Geschichte der Musikästhetik, Berlin 1934, hätte genannt werden sollen. Philodems Verhältnis zu seinen Vorgängern, insbesondere Aristoxenos und Epikur, wird erörtert, ohne zu einem positiven Ergebnis zu kommen. Dann werden Philodems eigene Ansichten kurz entwickelt.

Die Ausstattung des Buches ist glänzend, der Druck sauber. III 21, 11 steht gegen Kemkes *εὐρύθμοις* der Akkusativ, ob mit Absicht? In III 26 ist die Zeilenzählung Kemkes unpraktischerweise verschoben, weil eine ergänzte Zeile mitgerechnet ist. III 39, 1 gehört doch nicht an den Schluß des Frg. gedruckt. 39, 40 lies 10, ebenso im Apparat 9 und 11 statt 39 und 41. III 54 ist im Apparat die Bemerkung zu 13 zu streichen; Gomperz hat nichts darüber. III 64 muß Zeile 1 beziffert sein, sonst nimmt man sie für 5. — S. 124 letzte Zeile: die 2. Klammer muß nach rechts offen sein. — S. 130 drittletzte Zeile des Frg. I: *διικν* —, darunter *χη* bei Bassi. S. 136, Col. I A 17: zwischen *εἰ* und *τι* fehlen 2 Buchstaben, also Akzent unsicher. — S. 138: im Apparat ist das ganze Klammersystem zu 36—44 in Unordnung. — S. 144 Apparat: lies III 42. Die Punkte nach K gehören als Tilgungspunkte über *μουσικων* der folgenden Zeile. — S. 148: „col. VI" muß eine Zeile tiefer stehen. Das *εἰ]ρη-* ist Zeile 45 von V. — S. 226: 37, 40 lies *δ]ὲν . . . ἥδεσ[θαι*.

Die neue Ausgabe hat also eine Reihe von Vorzügen gegen die Kemkes. Aber sie kann nicht abschließend genannt werden, da der Herausgeber, vielleicht aus äußeren Gründen, darauf verzichtet hat, feste Textgrundlagen zu schaffen. Innerhalb dieser Grenze hat er sich bemüht, der Philodemforschung ein durch überlegte und zuverlässige Arbeit brauchbares Hilfsmittel zu geben, das zu weiterer Beschäftigung mit de musica anregt. Rudolf Wagner, Fürth. i. B.

Florian Leopold Gaßmann,

Kirchenwerke, bearbeitet von Franz Kosch. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XLV. Jahrgang, Band 83. Wien, Universal-Edition 1938.

In den Studien zur Musikwissenschaft 1927 hat Franz Kosch eine Studie über Florian Leopold Gaßmann als Kirchenkomponist veröffentlicht, im 83. Band der DTÖ legt er eine Auswahl aus dem reichen kirchenmusikalischen Schaffen des 1729 zu Brüx (Böhmen) geborenen späteren Wiener Hofkapellmeisters vor. Schüler Padre Martinis in Bologna, Kapellmeister und Musiklehrer in Venedig, Nachfolger Glucks, Theaterkomponist und seit 1764 Kammermusicus in Wien, 1772 Nachfolger G. v. Reutters als k. k. Hofkapellmeister, war F. L. Gaßmann eine der führenden Persönlichkeiten im Wiener Musikleben des 18. Jahrhunderts. Zu den Aufgaben seiner letzten Stellung gehörte vor allem die Komposition von Kirchenmusik. So sind von ihm über 50 Kirchenwerke bekannt, die ihn wie auf dem Gebiete der Oper als einen überaus fruchtbaren und ernsten Meister erkennen lassen. Die von Kosch vorgelegten Werke, die Missa in *C*, Introitus und Kyrie aus dem Requiemfragment, *Veni creator, Regina coeli, Viderunt omnes, Tui sunt coeli, Stabat mater* zeigen die Vielseitigkeit seines musikalischen Ausdrucks, die Geschmeidig-

keit seiner melodischen Führung und seine aus der Schule Padre Martinis stammende strenge Kontrapunktik neben einem gelockerten stile moderno im Sinne der italienischen Meister.

Die kontrapunktische Arbeit ist in der Messe sehr ausgedehnt. Wenn er dabei das Orchester meist colla parte führt, schließt er sich der Tradition der kirchenmusikalischen Behandlung des polyphonen Satzes seiner Zeit an. Die Verlagerung des Schwerpunkts des Satzes auf das Orchester, während die Vokalstimmen akkordisch zusammengefaßt sind, ist eine Besonderheit der Gestaltung, die im Gegensatz zu der von der solistischen Singstimme geführten neapolitanischen Kirchenmusik die deutsche Kirchenmusik ausgebildet hat. Reich an solchen Umspielungen des akkordischen Vokalsatzes und der melodischen Führung des Instrumentalsatzes sind sämtliche vorgelegte Kirchenwerke. Der Messe gibt diese Stellung des Instrumentalsatzes dadurch eine Besonderheit, daß sie die formale Gliederung mitbestimmt. In dieser Orchesterbehandlung und vor allem in dem Verzicht auf große Solopartien zeigt sich, wie sich Gaßmann von der Eigenart der neapolitanischen Kirchenmusik fernhält und deutsche Stileigentümlichkeiten in den Vordergrund stellt. Die venezianische Kirchenmusiktradition, die er in zwanzigjährigem Aufenthalt in Italien an Ort und Stelle erlebte, fand in der Feinheit ihrer Klanggebung und der Strenge ihres Satzes ihre Wirkung auf Gaßmanns kirchenmusikalische Entwicklung.

Die Ausdruckstiefe der Stimmungzeichnung bestimmt Gaßmanns Kirchenwerke. Am stärksten tritt dies in der feinsinnigen Requiemkomposition hervor, die schon zu seinen Lebzeiten durch viele Abschriften als eines seiner besten Werke sehr verbreitet war. Kosch legt den Introitus und das Kyrie dieses Werkes vor. Im Kyrie greift Gaßmann auf den stile antico zurück, dem er in feinsinniger Harmonik eine besondere Wirkung gibt.

Die Führung des Satzes durch das Orchester, während die Singstimmen akkordisch zusammengefaßt sind, zeigen auch die anderen Sätze dieser Auswahl. Die unisone Geigenführung im *Regina coeli* läßt die Erinnerung an die venezianische Arie mit konzertierendem Soloinstrument aufkommen, die auch im instrumental begleiteten Chorsatz der Kantate Bachs und Händels gelegentlich nachwirkt. Wie die Requiemsätze gehört das Stabat mater zu den tiefsten Kirchenwerken Gaßmanns. Er verzichtet dabei auf eine Orchesterbegleitung und läßt zu seinem in der Harmonik vertieften Satze nur den Continuo treten. Die vorgelegten Kirchenwerke Gaßmanns lassen erkennen, daß seine Kirchenmusik eigene Wege einer Vertiefung des kirchenmusikalischen Ausdrucks gegangen ist.

Gaßmanns kirchenmusikalische Einstellung blieb nicht ohne Einfluß auf die Kirchenmusik Haydns und Mozarts, die beide Gaßmann persönlich kannten und in ihren Kirchenwerken in manchen Zügen ähnliche Richtungen einschlagen wie er, der eine Brücke schlägt zwischen ihrer Kirchenmusik und der Wiener Tradition um Caldara. Gaßmann war der Lehrer Salieris, und dieser vermittelte wiederum die stark vom Harmonischen beherrschte Kunst seines Lehrers an Beethoven und Schubert.

Es ist dankenswert, daß wenigstens eine kleine Auswahl von Werken des für die Grundlage des Werkes der Wiener Klassiker nicht unbedeutenden Meisters vorgelegt wurde. Zu erhoffen wäre eine weitere Auswahl seines Schaffens auf anderen Gebieten, insbesondere seiner Kammermusik. Die saubere Ausgabe der Kirchenwerke F. L. Gaßmanns durch F. Kosch ist ein erfreulicher Beitrag zur quellenmäßigen Kenntnis der Wiener Musik des 18. Jahrhunderts.

K. G. Fellerer, Köln

Heinrich Schaller,

Die Europäische Kulturphilosophie. Verlag Ernst Reinhardt, München 1940.

Schallers Buch umfaßt die geistige Hauptmasse der Kulturdarstellungen und -synthesen von Leibniz bis zu Spengler und Breysig, einen Stoff, der sich — auf einem Raum von knapp eineinviertelhundert Seiten — nur an das Wesentlichste halten konnte. Die Herausarbeitung dieser wesentlichen Züge, der kulturellen Hauptideen und Tatbestände ist ebenso knapp wie klar. Das, was an der Darstellung nicht befriedigen kann, geht in der Hauptsache die Musikwissenschaft an, die auch schon geistesräumlich die Belange ihrer Kulturmacht nicht hinreichend gewahrt sieht. Dazu einige Belege: Die Ausführungen über Nietzsche, die in der Auseinandersetzung des Denkers mit Wagner doch eine der wichtigsten Kulturfragen des 19. Jahrhunderts hätten behandeln müssen, berichtigen tatsächlich nur vereinzelte musikgeschichtliche Irrtümer

des Philosophen. Wagner, dessen eigene kulturphilosophische Beiträge nicht erwähnt werden, zählt auch in der seltsamen Reihe der Komponisten (Beethoven, Chopin, Liszt, Mussorgsky, Debussy), die „die Entwicklung der modernen Musik bestimmen", nicht mit (Nachträge S. 91). Die Erkenntnis von Goethes strikter Ablehnung der Romantik kommt seinem ebenso antiromantischen Zeitgenossen Beethoven nicht zugute. Schon als junger Musiker führt er nach Sch.s Meinung den „entscheidenden Wendepunkt" zur Romantik herbei. Das möge genügen, um die Behauptung zu rechtfertigen, daß die Musik in dieser kulturphilosophischen Darstellung zu kurz kommt. Ernst Bücken, Köln

Ludwig Schiedermair,

Der junge Beethoven. Zweite neubearbeitete Auflage. Verlag Hermann Böhlaus Nachf., Weimar [1939]. gr. 8°. XVIII und 350 S.

Ein halbes Jahrhundert nach Salomon Hirzels „Jungem Goethe" ist Ludwig Schiedermairs „Der junge Beethoven" zuerst erschienen. Nun wurde, nachdem viertausend Stücke im Verlaufe von etwa zehn Jahren verbraucht sind, eine neue Auflage nötig, und es scheint, als wolle sich das musikalische Buch neben dem (später durch Max Morris betreuten) literarischen an wohlverdienter Schätzung der Fach- und der Laienwelt behaupten. Das wäre ein Erfolg, den der Verf. für unsre Wissenschaft erringt, die sich ja an Breite und Kraft der Wirkung sonst mit der geschätzten Nachbarin aus wohlbekannten, auch verständlichen Gründen nicht messen kann.

Die Schwierigkeiten sind für die Musikgeschichte insofern größer, als sie sich nicht in dem Umfange und mit der Sicherheit auf das Selbstzeugnis berufen kann: der Wahrheitsgehalt eines Gedichts ist leichter durchschaubar als der eines Musikstücks, so fühlbar auch er sein mag. Hier wurzeln denn auch die Unterschiede der Darstellung.

Die Schiedermairs hat ihre wohltuenden Vorzüge in der gleichmäßig besonnenen Ruhe des Vortrags, die die Gewißheit gibt: hier ist die erarbeitete Einzelheit aufgegangen im Ganzen. Solche Kennerschaft hat nicht nötig, sich durch Seitensprünge auf ungesichertes Gebiet dem neugierigen Leser zu empfehlen; doch wird das Gesicherte weit- oder engmaschig, je nach dem Erfordernis der Lage, miteinander verflochten. Das äußere und das innere Leben des wachsenden Künstlers gibt der Abhandlung die Zweiteiligkeit, die in die neue Auflage überging. Der erste, unter dem Titel „Die Lebensvorgänge" Umweltfragen aller Art behandelnde Teil hat an seiner breiten Untermauerung einige Abstriche erfahren, die gewiß als Straffung des Gegebenen zu werten sind. Im zweiten — er behandelt Persönlichkeit und Werk — sind von 117 Notenproben vierzehn ausgefallen, meist Gegenbeispiele aus der Hand anderer Komponisten. Gefallen ist auch mit dem Punschliede das Bruchstück eines frühen Violinkonzerts. Von den Bildbeigaben, die von zwanzig auf elf beschränkt wurden, sind sechs aus der ersten Auflage übernommen, wobei einige durch Änderung der Aufnahme gewonnen haben; neu sind die Wiedergaben einer bronzierten Gipsbüste von Fr. Klein, des in vorteilhafterer Ansicht gebrachten Geburtshauses, des Wohnzimmers mit den von der Familie benutzten Möbeln und eines hübschen Schattenrisses aus dem Breuningschen Kreise. Die Nachbildung von Handschriften erfährt Bereicherung: neben der Taufmatrikel und einem Briefe erscheinen nun die Seiten 35/36 des Klavierquartetts (G. A. 10, 2) in *Es* und das so aufschlußreiche Lied „An Laura" — der Text hält nicht ganz die Matthissonsche Höhe, auch finde ich ihn in den Gedichten von 1815 nicht. Neu sind ferner Ahnentafeln, deren Gewinnung J. Schmidt-Görg vorzüglich zu verdanken ist. Auch wer die Mühsal solcher Arbeiten kennt und anerkennt, wird fragen dürfen: was sind noch so viele Namen der Summanden gegen die Summe? Th. W. Werner, Hannover

Kurt Reinhard,

Die Musik Birmas (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, Studien zur musikalischen Kultur- und Stilgeschichte, herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf v. Ficker, Band V). Würzburg-Aumühle 1939, Konrad Triltsch. 106 S. und 41 S. Notenbeispiele.

Der Arbeit Reinhards liegen einerseits die von Scherman im Jahre 1911 aufgenommenen Phonogramme Birmas und andererseits viele Musikinstrumente, Photographien, Reisenotizen usw. aus dem Museum für Völkerkunde in München zugrunde. Es ist sehr verdienstvoll, daß sich auch die jüngere Generation solcher Schätze erinnert, um mit deren Auswertung die Über-

lieferung und das Ansehen deutscher Forschung auf dem Gebiet der Vergleichenden Musikwissenschaft zu wahren und nach Kräften zu befestigen. Als erkenntnistheoretische Ordnungsgrundsätze stellt R. die v. Fickerschen Unterscheidungen zwischen „primär klanglichen" und „primär melodischen" Musikkulturen auf. („Das melisch empfindende Volk geht von der kleinen Zelle der Sekunde aus und kommt durch Distanzierung zu primärer Melodik, also zu horizontalem Denken. Das klanglich empfindende Volk gewinnt durch konsonante Intervalle, sei es durch Quinte oder Quarte, eine Anzahl Stufen, die sich durch Oktavversetzung zu einer pentatonischen Reihe zusammenschließen, betrachtet diese aber stets im klanglichen Zusammenhang, auch wenn sie in einer Linie auseinandergezogen sind; es denkt also vertikal", S. 26.)

Der Birmane „gehört dem klanglich empfindenden Musikkulturkreis an, was im einzelnen noch durch die Vorliebe für die Tonalität bekräftigende Haltetöne, vor allem die am Anfang, und durch große konsonante Melodieschritte sowie Dreiklangsbrechungen unter Beweis gestellt wird" (S. 48). „Die Birmanen und mit ihnen alle Südostasiaten empfinden jegliches musikalische Geschehen vom Klange aus. Jeder Ton ist, auch wenn nur in der Vorstellung, Bestandteil eines Klanges. Nicht die Aneinanderreihung von verschiedenen Tönen bringt eine erste musikalische Gestaltung mit sich, sondern die konsonanter Töne. Zuerst sind dies Quinte und Quarte. Schon hier beginnen zwei Entwicklungslinien. Die eine wertet die konsonierenden Töne als melodische Folge, die andere läßt sie als Klang bestehen" (S. 71). — „Ganz freie Rhythmen kommen kaum vor. Fast immer läßt sich für die einzelnen Melodieformeln ein fester Takt nachweisen. Die Freiheiten, die sich für den Gesamtablauf ergeben, sind textbedingt, bewußte Veränderungen zur Lockerung einer starren Gleichförmigkeit oder Ergebnisse eines augenblicklichen Gefühlsausdruckes" (S. 81).

R. kommt, wie auch Huber, zu dem Schluß, daß ein Land von der Größe Birmas mit seinen oft gegensätzlichen Stämmen auch musiklandschaftliche Unterschiede zeige (was sich bei unserer Nachprüfung vermittelst der „Physiologischen Resonanz" und der „mikrodynamischen Hebigkeitsbestimmung" gleichfalls bekräftigen läßt). Er versucht an der Hand von pentatonischen Leiterbildungen, von Orgelpunktbegleitung, von Gong- und sonstiger Instrumentenbenutzung, Melismatik, Mehrstimmigkeit, tonaler Kadenzierung, Formbetrachtung usw., eine landschaftliche Zuordnung der von ihm in einem stattlichen Anhang wiedergegebenen Melodieproben. Er findet hieraus als Gesamtergebnis: „Der östliche Bezirk des birmanischen Reiches, der die Stämme der Karen, Palaung und Shan umfaßt und durch das Gebirge eine Sonderlandschaft bildet, steht in engstem Zusammenhang mit China. Hier herrscht die Pentatonik und die Klangmusik vor. Im nördlichen Teil des Gebietes, also bei den Palaung und Shan, machen sich vorderindische Einflüsse bemerkbar, die über die Stämme der Nagas, Chins und Kachins eingedrungen sind. Zusammenhänge mit Zentralasien sind weniger entscheidend. Im westlichen Shangebiet und im nördlichen Bezirk der Birmesen, also zwischen dem Chindwin und dem Irrawaddifluß halten sich beide Elemente das Gleichgewicht und werden außerdem noch von indonesischen, also heterophonen Einflüssen überdeckt. Südbirma mit seinem Mittelpunkt Rangun schließt sich Vorderindien, ja vielleicht sogar dem vorderen Orient an und ordnet sich nur wenig den musikalischen Erscheinungen des Nordens bzw. Ostens unter" (S. 100/101) (Sperrungen vom Referenten). Der Form nach betrachtet R. die birmanische Musik künstlerisch sehr hoch. „Gefühlsüberschwang und Ekstatik finden sich nie, dafür aber um so häufiger Ausgewogenheit und innere Harmonie als Ausdruck menschlicher und damit musikalischer Reife" (S. 104).

Trotz der klaren Herausarbeitung aller dieser Charakterisierungen kann man indessen nicht umhin, zu den beigefügten Transkriptionen und ihrer Ausdeutung kritisch Stellung zu nehmen. Neben den eigenen rund 100 hat R. etwa 12 Aufzeichnungen von Marshall, Huber, M. Schneider, Hutton und Mariano übernommen. Intervallisch machen alle Transkriptionen einen vertrauenerweckenden Eindruck. Auch der taktischen Gliederung nach sind die meisten überzeugend, wenngleich gelegentlich Fermatenbildungen (ähnlich wie in europäischen Gesang- und Choralbüchern neueren Datums) ausmetrisiert werden und dadurch das klare Taktbild verwirren, z. B. Nr. 11, Takt 7; Nr. 12, T. 4; Nr. 14, T. 3 und 16; Nr. 32, T. 26; Nr. 36, T. 5; Nr. 57, T. 3), was durch die örtlich entstehende Heterogenität bei der Nachgestaltung leicht zu belegen ist. Das Beispiel Nr. 16 ist (was R. zu bezweifeln scheint) „alla breve" (die Dreivierteltakte sind ganztaktig) zu verstehen; der Dreivierteltakt in Nr. 42 „stört" nicht, sondern fügt sich völlig homogen in den dynamisch-zeitlichen Ablauf ein. Nicht homogen ist die Taktsetzung in den Nr. 30, 59 und 86. Die restlose Homogenität einer Transkription ist aber die Voraussetzung für eine organische Durchleuchtung der seelischen Haltung einer, wenn auch für unsere Ohren noch so fremden Gestaltung. Es kann aber auch vorkommen, daß ein überwiegend an europäischer Musik geschultes Ohr auch in europafremde Musik alle möglichen Absichten wie „Dreiklänge", „Durleiterbeziehungen" usw. hineinhört, wo sie wahrscheinlich gar nicht intendiert sind. Das ist allerdings eine große Gefahr, der R. offenbar nicht immer entronnen ist. So halten z. B. viele tonartliche Deutungen einer erlebnismäßigen musikalischen Nachprüfung nicht stand. Hierauf hätte er wohl stoßen müssen, um so mehr, als er (S. 18) „die Musik für eine künstlerische Äußerung hält, die sich wohl wissenschaftlich untersuchen, aber nicht einem als Selbstzweck errichteten System unterordnen läßt" (was er der ganzen Vergl. Mw. in ihrer Frühzeit zum Vorwurf macht).

Seine eigene Ordnung der Melodien geschieht nach Tongeschlechtern, worunter er hier „die Verteilung der Ganzton- und Terzintervalle, wie sie etwa unsere Kirchentonarten aufweisen"

(S. 18) versteht. Abgesehen aber von der Spaltwirkung häufiger Vierteltonzwischenstufen, gibt es hier für den nachprüfenden Leser manche Überraschung. Die Melodie Nr. 36 z. B. deutet R. offenbar als *As*-dur („Grundton *As*, Terz *C*, Quinte *Es*"). Das ist aber nach der unvermeidlichen melodischen Kadenzierung ganz unhaltbar. Die Tonika ist hier unbedingt „*F*"; das Ganze also transponierter *A*- (äolischer) Modus. Und zwar wird diese Beziehung durch das metrisch-dynamische Bild sichergestellt. Zur Verdeutlichung der Bedeutung metrisch-dynamischer Ordnungen für die Tonalität bilde man z. B. aus den (pentatonisch gereihten) Tönen: „*c–d–e–g–e–d–c*" je eine Melodie derart, daß man das eine Mal wie 2 : 1 (trochäisch), das andere Mal in lauter gleichen Vierteln, also wie 1 : 1 metrisiert. Danach kadenziert die kurze Wendung im ersten Falle melodisch nach *C*-dur; im zweiten aber nach Äolisch-moll, wobei die Lösung der am Ende noch vorhandenen Spannungen erst durch ein angehängtes „*h–a–g–* (nicht *gis*!) *a*" befriedigend erfolgt. So ist auch in Melodie Nr. 36 das „*Es*" abwärts gerichtete Sept, wodurch die Auffassung, daß es sich hier um ein „primär klanglich", also dreiklangsmäßig konsonantisch betontes Objekt handle, stark gefährdet wird. Auch Beispiel Nr. 57 ist transponierter *A*-Modus und hat mit einem „labilen *F*-dur" (S. 16) nicht das geringste zu tun. Auch bei Nr. 32 spricht Verf. von „reinem *D*-dur", obgleich es sich musikalisch ganz offenkundig wieder um den (diesmal nach „*H*" transponierten *A*-Modus handelt, wobei es gegen Ende nach dem *D*-Modus moduliert. Solche Fehldeutungen sind natürlich bedenklich, wenn daraus abgeleitet wird, daß soundso viele Beispiele „alle auf dem Grundton schließen. Terz- oder Quintschlüsse gibt es nicht" (S. 43). Die Beispiele Nr. 86—89, die hier wohl gemeint sind, schließen jedenfalls nicht auf dem Grundton, sondern auf der (kleinen) Terz.

Alles in allem aber müssen wir R. dankbar sein für das reiche Material, das er uns aus den verwickelten Kulturkreisüberschneidungen Birmas vermittelt hat, auch wenn dieses Material in Einzelzügen die zweifellos intendierten Ordnungen an manchen Stellen durch die Aufzeichnung physikalischer Realitäten (absolute Tondauern statt der organisch-homogen sich einreihenden) ein wenig verzerrt ist, wie es der Referent auch in seinen eigenen frühen Transkriptionsversuchen nicht selten antrifft. Auch die größere Gefahr des Hineinhörens von Europäismen dürfte R. in späteren Arbeiten bestimmt in dem Maße überwinden, als er sich mehr den musikbiologischen als den musikästhetischen Merkmalen bei solchen rassenkundlich gerichteten Auslegungen zuwenden würde. Wilhelm Heinitz, Hamburg

---

Eine Entgegnung. Meine Broschüre „Die Entzifferung der lateinischen Neumen" will auf kleinem Raum die Grundzüge der Entzifferung darlegen. Auf S. 7 wird dort der Leser vor einem abschließenden Urteil gewarnt, bevor er nicht fünf bekannte Antiphonen unter praktischer Anwendung der Quintenkonversionen mittels des Tonmotors entziffert habe. Hätte W. Lipphardt diese billige Forderung erfüllt, hätte ihn die Neuheit der schwierigen Gedankenoperationen, die im Grunde doch nur auf einer raffinierten Handhabung von Quarten, Quinten und Sexten beruhen, nicht fassungslos werden lassen. Er hätte dann auch mit Bestimmtheit feststellen können, daß man weder der einen noch der anderen Hs. mit Neumen auf Linien Vertrauen schenken kann. Man kann sich nur schwer einen Motorlenker vorstellen, der fassungslos vor seinem Gefährt steht.

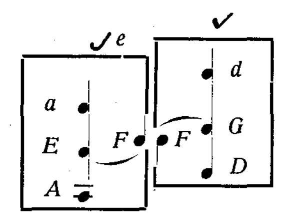
Daß die ma. Kantoren, zum Teil unsere Vorväter, die Schwierigkeiten wirklich meisterten, beweist Guido, G.S. II 43b: *Ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus*, d. h. bevor er die geniale Idee durchführte, Neumen auf die vorhandenen Linien zu setzen. Ein Praktiker und so ausgezeichneter Kenner der Natur der Töne wie Guido wird nicht von Schwierigkeiten dort reden, wo keine vorhanden waren. Gewiß mag ein Durchschnittschor ma. Mönche die Melodien gehörsmäßig etwa nach Kinderart nachgesungen haben, indem er an den Lippen eines provinziellen Chorvorstandes hing. Ich darf mich an meinesgleichen wenden, nämlich an die magistri in arte, die den Intervallkorpus denkend in täglichen Proben erarbeiteten.

Zur Unterweisung des Kantorennachwuchses der Schola Romana nahm nach Gerbert, De cantu II, p. 2, Anm. b eine Gesangprobe oder Musiklektion (*ubi illa proba exercebantur*) u. a. folgenden Verlauf. Es wurden sechs Chöre (*tres* [choros] *dehinc et tres deinde*) aufgestellt, nämlich für jeden Tonbuchstaben ein Chor, z. B. so:

	↑	
		d 6. Chor
3. Chor *a*		
		G 5. Chor
2. Chor *E*		
		D 4. Chor
1. Chor *A*		

Zuerst sangen die drei Chöre links, dann die drei Chöre rechts. Dann ging der Magister (*et magister per medium ibat*) von der einen Chormitte *E* zu der anderen Chormitte *G*, dozierte und sang die linearen Tonschritte. Seinen Weg bezeichnen die Legatobögen der folgenden Figur. Dieser Weg führt nach mechanischer Einschaltung der wichtigen Sext *F* im Nacheinander zur Aufstellung der linearen Sekundschritte $E \to F$ und $F \to G$ = ♩ 𝅗𝅥 ♩.

Er mußte unbedingt auch das entgegengesetzt ähnliche Rotieren (Konvertieren) der Quint $A \to E$ in die Quint $G \to d$ erklären. Ohne Veränderung der Chorstellung konnte er aber auch die linearen Terzschritte $a \to F$ und $F \to D$ eruieren und singen, wenn man die beiden Flexen /l /l̲ darübersetzt. Die 2. Figur stellt links eine konjunktive Tonzelle und rechts eine disjunktive Tonzelle des neumatischen Tonmechanismus dar. — Wer das Gesagte versteht, kann entziffern!



Ich gebe zu, einen Fehler begangen zu haben, indem ich das Chramerlied mit dem unrichtigen Anfangston *D* beginnen ließ. Der richtige Anfangston *F* hätte den gewünschten Melodiekursus ergeben.

Statt einzureißen, wäre es anregender, wenn Lipphardt das verzwickte Rätselgedicht *Naturam canimus* (Anm. 106 der Broschüre) lösen hülfe. Etwa 50 Lösungsversuche waren im Zeitraum einiger Jahre vergeblich. Das Gedicht verheißt ihm für die Lösung die Titelverleihung eines zweiten Apoll! Man könnte dann vielleicht für die vier Tropen (Haupttonarten) bestimmte Quintreihen zu Konversionszwecken aufstellen, ohne daß die Kompositionsfreiheit empfindlich eingeschnürt würde.

Im übrigen steht eine 10. Entzifferungsregel bereit, die den Toneinsatz einer Neume im Tonort der vorausgegangenen Neume sicherstellt. Zwei Flexen mit dem Anfang *d* löst man dann z. B. $d \to c$, $d \to c$, wenn nicht Hilfsbuchstaben oder Episeme eine andere bestimmte Lösung erzwingen. Auch hier muß man lange mit sich selbst ringen und sein ingeniolum nachweisen. Niemals darf eine steigende Virga einen fallenden Tonschritt oder eine fallende Virga oder Punkt einen steigenden Tonschritt in der Melodie dulden. — Ein Dichter tröstet belustigt mit folgenden Worten: Wer andern etwas vorgedacht, wird jahrelang erst ausgelacht; begreift man die Entdeckung endlich, so nennt sie jeder — Selbstverständlich. Heinrich Sanden, Hindenburg

Wir geben zum Abschluß der öffentlichen Auseinandersetzung nochmals Herrn Dr. Lipphardt das Wort:

Zu der Entgegnung von H. Sanden sei kurz folgendes gesagt. S. klammert sich immer wieder an Theoretikerstellen, deren Lösung mehrdeutig ist, und die außerdem aus ihrem Zusammenhang herausgerissen werden. Daß diese Stellen über ihren rein spekulativen Charakter hinaus wirklich von Bedeutung für die Praxis der Neumenentzifferung waren, ist keineswegs erwiesen. Will S. diese seine Hypothese stützen, so kann er das nicht durch neue Theoretikerzitate, sondern nur durch einen umfassenden Vergleich seiner Entzifferungen mit den überlieferten Melodien. Auch wenn ihm das Vertrauen in diese überlieferten Melodien fehlt, so muß er sich doch Rechenschaft darüber geben, welche Gründe zu der angeblichen Verunstaltung seiner „Urmelodien" geführt haben mögen. Jedenfalls läßt sich mit seiner Methode — selbst wenn man 50 Melodien danach entziffert — nicht „mit Bestimmtheit feststellen, daß den Hs. mit Neumen auf Linien kein Vertrauen geschenkt werden kann". (Abgesehen natürlich von geringfügigen Varianten und solchen Änderungen, die durch den Wechsel der Modalitätsbestimmung hervorgerufen sind und sich philologisch jederzeit nachweisen und begründen lassen.) S. nimmt sich leider mit solch apodiktischen Erklärungen jede Möglichkeit, seine aus dunklen Theoretikerzitaten stammende Hypothese zu berichtigen oder ihre Richtigkeit praktisch nachzuweisen.

Übrigens kam es mir nicht darauf an, S.s Bemühungen um die Neumenentzifferung „einzureißen", sondern vor allzu leichtfertigem Vertrauen in diese noch völlig ungesicherten Ergebnisse zu warnen. Der wissenschaftliche Beweis für die Richtigkeit seiner Hypothese bleibt ihm ja nach wie vor möglich. Solange der allerdings nicht auf Grund einer philologischen Methode erbracht ist, darf sich S. nicht über Urteile wie „ungesichert", „willkürlich" u. dgl. wundern. Bei dieser Beurteilung fällt vor allem der Fehler, der ihm beim „Chramerlied" unterlaufen ist, schwer ins Gewicht. Woher weiß er jetzt, daß *D* als Anfangston falsch war? Sicher erst durch die von mir angegebene Parallele! Aber nicht nur der Anfangston war falsch, die gesamte Struktur der Melodie war verfehlt. Wenn S. jetzt versichert, daß seine Entzifferung bei richtigem Anfangston den gewünschten Melodiekursus ergeben hätte, so verstärkt dieser Satz noch den Zweifel an der Zuverlässigkeit seiner Übertragungen, zumal aber solcher, die nicht ihre Korrektur, wie das Chramerlied, in später überlieferten Melodien finden. Meine Bedenken über die willkürliche Verwendung der Episeme bei der Entzifferung werden von S. nicht entkräftet. Was geschieht bei Handschriften, denen die Episeme fehlen? Doch scheinen all diese sachlichen Einwendungen bei der persönlichen Voreingenommenheit des Verfassers für seine Theorie vergeblich.

Walther Lipphardt, Frankfurt a. M.

Verantwortlich: Dr. Hans Joachim Therstappen, zur Zeit im Felde. — Sämtliche Einsendungen sind vorläufig an das Staatliche Institut für Deutsche Musikforschung, Berlin C 2, Klosterstraße 36 zu richten
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38